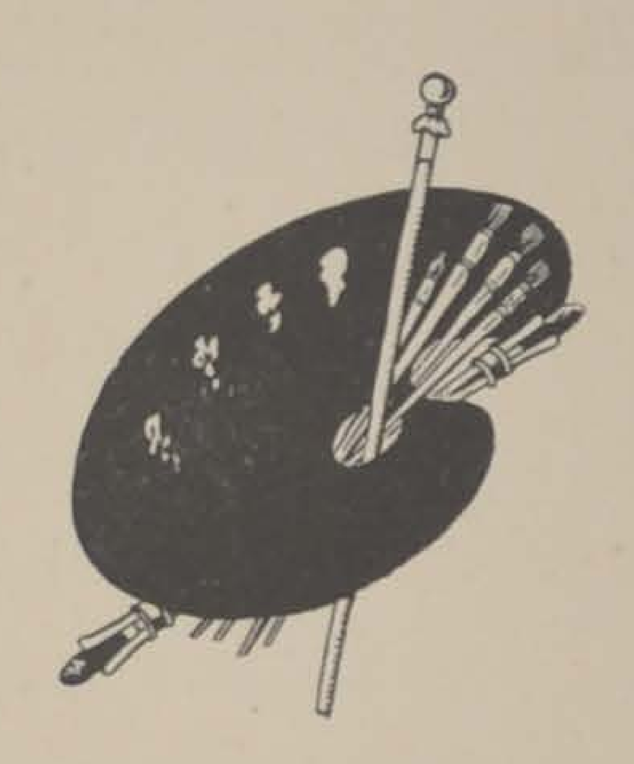
Школа
Рисованія, Живописи
и
Прикладного Искусства
Искусство для всѣхъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛѢСОВОГО,

при участіи: И. Е. РѢПИНА, проф. Д. І. КИПЛИКА, преп. Педагогич. Курсовъ при Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА, В. А. ЛЕПИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ѳ. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 2.

Изд. Т-во „БЛАГО“.

Спб., Николаевская, 44.



Типографія
Товарищества «БЛАГО».
Спб., Николаевская ул., 44.
Тел. 626—49.

Оглавленіе 2-го тома.

Цифры *вверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.

Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

Предисловіе ко II тому.

Во второмъ томѣ «Искусства для всѣхъ», кромѣ статей по исторіи живописи и философіи искусства, помѣщены: «Наблюдательная перспектива», «Элементарное рисованіе» (рисованіе съ натуры предметовъ домашняго обихода) и «Отмывка тушью».

Проходить эти предметы слѣдуетъ въ томъ порядкѣ, въ какомъ они здѣсь напечатаны.

Слѣдовательно, прежде всего необходимо внимательно прочесть Наблюдательную перспективу и основательно усвоить ея основныя положенія, такъ какъ съ ними постоянно приходится встрѣчаться при рисованіи съ натуры; безъ знакомства съ нѣкоторыми понятіями и терминами Наблюдательной перспективы были бы непонятны многія объясненія изъ курса рисованія.

Курсъ отмывки тушью архитектурно-художественнаго и натуралистическаго орнамента мы сочли полезнымъ включить въ нашу программу, такъ какъ онъ требуется многими спеціальными техническими и художественными учебными заведеніями. Что касается порядка его прохожденія, то мы рекомендовали бы отложить отмывку болѣе сложныхъ орнаментовъ до тѣхъ поръ, пока не будетъ пройденъ въ значительной мѣрѣ курсъ рисованія орнамента карандашомъ (курсъ этотъ будетъ помѣщенъ въ 4 томѣ). Къ простѣйшимъ же орнаментамъ, образцы которыхъ здѣсь помѣщены, можно при желаніи приступить теперь же, послѣ рисованія съ натуры предметовъ домашняго обихода.

■ ■ ■



Греческая вазовая живопись.

«Искусство для Всѣхъ», Т. II. Къ «Очеркамъ по исторіи живописи».

НАБЛЮДАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА.

Т. И. Катуркинъ.

ЗАВИСИМОСТЬ ВЕЛИЧИНЫ И ФОРМЫ ПРЕДМЕТА ОТЪ РАЗСТОЯНІЯ И ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

До сихъ поръ мы рисовали линіи, геометрическія фигуры, плоскія таблицы, бабочекъ, засушенные листья и пр. Рисовали предметы о двухъ измѣреніяхъ—длина и ширина. При этомъ предполагалось, что изображаемые предметы находились прямо передъ рисующимъ, т.-е., если мы рисовали квадратъ, то онъ имѣлъ 4 прямыхъ угла и четыре равныхъ стороны, если—окружность, то эта кривая всегда была правильной, любая точка которой находилась на одинаковомъ разстояніи отъ центра; кривая линія—спираль или завитокъ—строилась по вычисленіямъ и т. д. Однимъ словомъ, мы изображали предметы такими, какими они являются въ дѣйствительности. Такое изображеніе называется *геометральнымъ*. Теперь мы переходимъ къ рисованію съ натуры, т.-е. будемъ изображать на бумагѣ все то, что находится вокругъ насъ. Окружающіе насъ предметы находятся въ пространствѣ, одни ближе къ намъ, другіе—дальше. И вотъ, переходя къ рисованію съ натуры, нужно твердо помнить, что на бумагѣ или, вѣрнѣе, на рисункѣ изображеніе предметовъ должно быть не геометральное, а *перспективное*, другими словами, изображеніе должно быть не дѣйствительное, а *кажущееся*. Какъ было упомянуто, до сихъ поръ мы имѣли дѣло лишь съ длиной и шириной предметовъ; при рисованіи съ натуры прибавляется новое измѣреніе—*глубина*, или *толщина*.

Если внимательно взглянуть на все окружающее насъ, строго понаблюдать за его формами, то не трудно замѣтить, что *предметы, окружающіе насъ, мѣняютъ свою форму и величину въ зависимости отъ точки зрѣнія и разстоянія ихъ отъ зрителя.* Измѣненіе предметовъ доходитъ до курьезовъ. Такъ, напримѣръ: аршинъ можетъ казаться длиннѣе версты, человѣкъ можетъ представляться выше самаго многоэтажнаго зданія; однимъ пальцемъ можно заслонить цѣлыя селенія, городъ и проч. Вначалѣ это можетъ показаться страннымъ. Какъ, напр., аршинъ можетъ быть длиннѣе версты, или человѣкъ—выше зданія? При внимательномъ наблюденіи можно убѣдиться въ справедливости этихъ словъ. Если, сидя, смотрѣть на близъ стоящаго человѣка, то все, находящееся позади него,—люди, животныя, растенія, фонарные и телеграфные столбы, строенія и пр.,—или будетъ равно ему по величинѣ, или составитъ только часть его роста.

На рисункѣ 1 изображенъ перспективный видъ на Исаакіевскій соборъ со стороны Николаевскаго моста. Высота собора несравненно больше 6-ти этажнаго дома.



Рис. 2.



Рис. 2. Линія $a'b'$, обозначенная пунктиромъ, показываетъ пространство, которое помѣщается между концами палочки ab, находящейся въ рукахъ у зрителя.

Это чуть ли не самое высокое зданіе въ Петербургѣ. Однако, на нашемъ рисункѣ соборъ меньше фигуры стоящаго на мосту человѣка. (Рисунокъ сдѣланъ съ натуры, сидя, и человѣческая фигура на переднемъ планѣ находилась отъ рисующаго на разстояніи 4-хъ арш.). Самое высокое зданіе, которое, въ дѣйствительности, въ нѣсколько десятковъ разъ выше человѣка, такимъ образомъ, можетъ *казаться* меньше его. Если человѣческую фигурку приблизить къ собору, то взаимоотношенія величинъ собора и человѣка измѣнятся. Соборъ будетъ гораздо больше (рис. 5). Находясь на улицѣ, возьмите палочку длиною въ четверть аршина, поставьте ее передъ собою горизонтально, на уровнѣ вашихъ

глазъ (рис. 2). Держа палочку въ такомъ положенiи, посмотрите, какое пространство помѣщается между концами палочки. Ясно видно, что отъ одного конца палочки до другого помѣщается нѣсколько десятковъ зданiй. Если тотъ же опытъ вы продѣлаете въ деревнѣ, то между концами палочки улягутся версты знакомой вамъ мѣстности (рис. 3). Кто ѣздилъ въ трамваѣ, тотъ неоднократно могъ наблюдать съ передней площадки такую картину, какую представляетъ рис. 4-й.



Рис. 3.

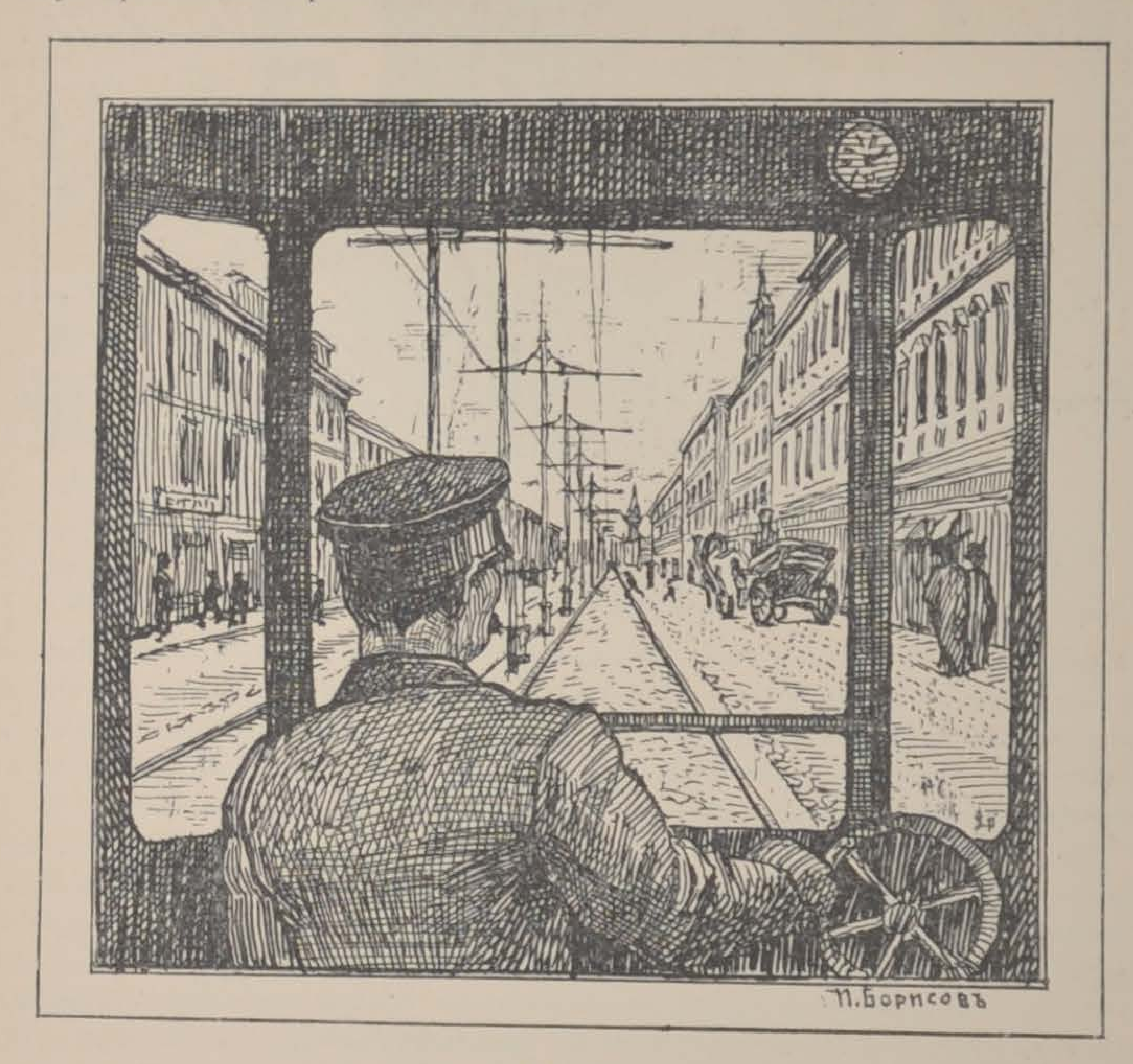


Рис. 4.

Прежде всего вамъ бросается въ глаза силуэтъ вагоновожатаго на фонѣ аршиннаго стекла (иногда величина окна меньше—$^3/_4$ аршина). Въ этой небольшой прозрачной плоскости вы видите сцены уличной жизни,—виды зданія, люди, извозчики... Черезъ такое маленькое отверстіе открывается огромная даль на нѣсколько верстъ. Сравнивая все, что находится за стекломъ, съ фигурой вожатаго, мы видимъ, что люди, столбы, зданія кажутся или равными ей, или значительно меньше ея. Прямо

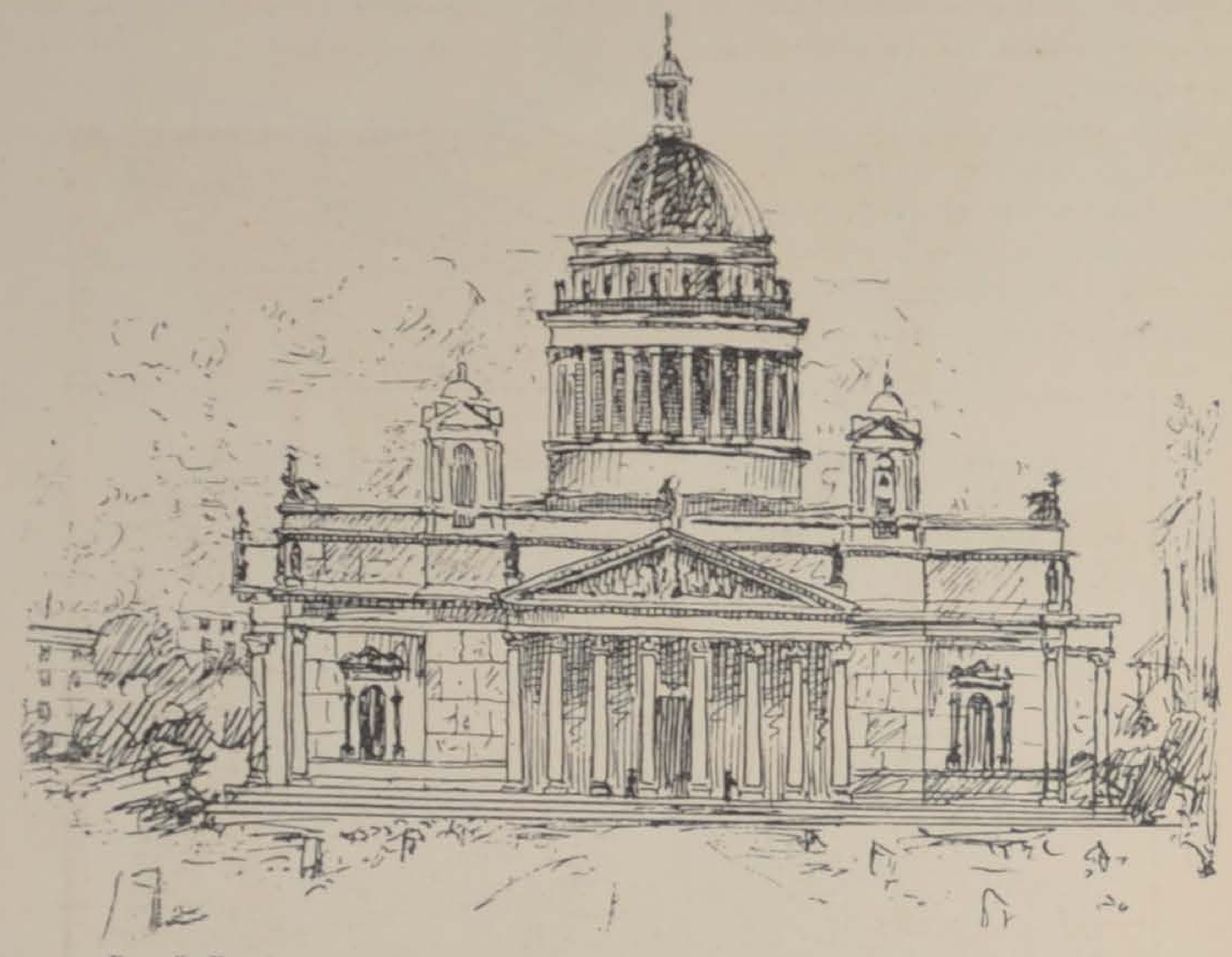


Рис. 5. Геометральный видъ Исаакіевскаго собора. На паперти фигуры людей.

не вѣрится, чтобы взрослые люди, $2^1/_2$ арш. росту, могли *казаться* только ничтожной частью головы, находящейся передъ зрителемъ. Подобныхъ примѣровъ можно наблюдать множество на каждомъ шагу, на улицѣ и у себя дома. Вы видите такимъ образомъ, что *предметы дѣйствительно мѣняютъ свою величину въ зависимости отъ разстоянія предмета отъ зрителя* (т.-е. рисующаго).

Посмотрите на Исаакіевскій соборъ вблизи и сравните его величину съ величиной человѣка, стоящаго на паперти (рис. 5). Человѣка почти не видно. Величина его, по сравненію съ соборомъ, очень ничтожна. Любое дерево (рис. 3), находящееся отъ зрителя на очень далекомъ разстояніи и кажущееся маленькой черточкой,—приближенное къ нему вплотную, будетъ во много разъ больше палочки, находящейся у зрителя въ рукахъ. Да, наконецъ, тотъ же извозчикъ, котораго мы видимъ изъ окна трамвая (рис. 4), ни въ какомъ случаѣ не могъ бы проѣхать черезъ ворота, вели-

чиною въ данное окно. Если бы этотъ извозчикъ ѣхалъ навстрѣчу трамваю, то величина его, по мѣрѣ приближенія, становилась бы все больше и больше. И наоборотъ, по мѣрѣ удаленія отъ окна, величина извозчика становится все меньше и меньше. Каждому случалось, конечно, наблюдать подходъ поѣзда къ станціи. Когда поѣздъ показывается на горизонтѣ, величина его, по сравненію со стоящими на платформѣ пассажирами, кажется очень незначительной (рис. 6). По мѣрѣ приближенія поѣзда, величина его все растетъ и растетъ, наконецъ, становится настолько значительной, что ростъ людей составляетъ только одну часть высоты поѣзда.



Рис. 6.

Изъ всѣхъ этихъ примѣровъ мы можемъ сдѣлать выводъ: *чѣмъ дальше предметы отъ зрителя, тѣмъ они кажутся меньше, и наоборотъ.*

Изъ двухъ, одинаковыхъ по величинѣ, предметовъ будетъ казаться больше тотъ, который ближе къ намъ.

Передъ вами улица. Посреди улицы рядъ трамвайныхъ столбовъ, уходящихъ куда-то вглубь (рис. 7). Въ дѣйствительности, всѣ столбы—одинаковой величины; на рисункѣ же первый столбъ—самый большой, второй—значительно меньше, и, по мѣрѣ дальнѣйшаго удаленія столбовъ, величина ихъ становится очень ничтожной. Второй столбъ, казалось бы, долженъ быть не на много меньше перваго, такъ какъ онъ отстоитъ отъ него всего на нѣсколько десятковъ шаговъ, однако, несмотря на это,

величина его кажется намъ почти вдвое меньше перваго; самый же дальній столбъ кажется намъ маленькой черточкой. То же самое происходитъ и съ величиной домовъ: изъ двухъ, одинаковыхъ по величинѣ и количеству этажей, домовъ ближайшій къ намъ будетъ казаться выше. Помимо уменьшенія величины предметовъ, по мѣрѣ ихъ удаленія, уменьшается также и пространство между ними. Разстояніе отъ перваго столба до второго довольно значительное, затѣмъ оно становится все меньше и меньше, и вдали столбы почти сливаются въ одну сплошную стѣну. Такое уменьшеніе пространства хорошо наблюдать вечеромъ. Посмотрите вдоль длинной улицы (рис. 8). Огоньки



Рис. 7.

фонарей, по мѣрѣ удаленія, становятся все ближе и ближе другъ къ другу, т.-е. разстояніе между ними сокращается, и если улица достаточна длинна, то на большомъ разстояніи всѣ огоньки сливаются въ общую полосу свѣта. Рельсы желѣзной дороги или трамвая (рис. 6 и 7) кажутся намъ сходящимися вдали, т.-е. пространство между рельсами, по мѣрѣ удаленія отъ насъ, становится все меньше и меньше.

Всѣ эти примѣры показываютъ намъ, какимъ образомъ, въ зависимости отъ разстоянія, мѣняется величина предметовъ. Посмотримъ теперь, какъ *въ зависимости отъ положенія предмета къ зрителю* (т.-е. къ рисующему) *мѣняется форма предмета.*

Классная доска, если смотрѣть на нее прямо, представляется въ такомъ видѣ, какъ изображено на рис. 9-мъ. Вы видите передъ собой правильный прямоугольникъ.



Рис. 8.

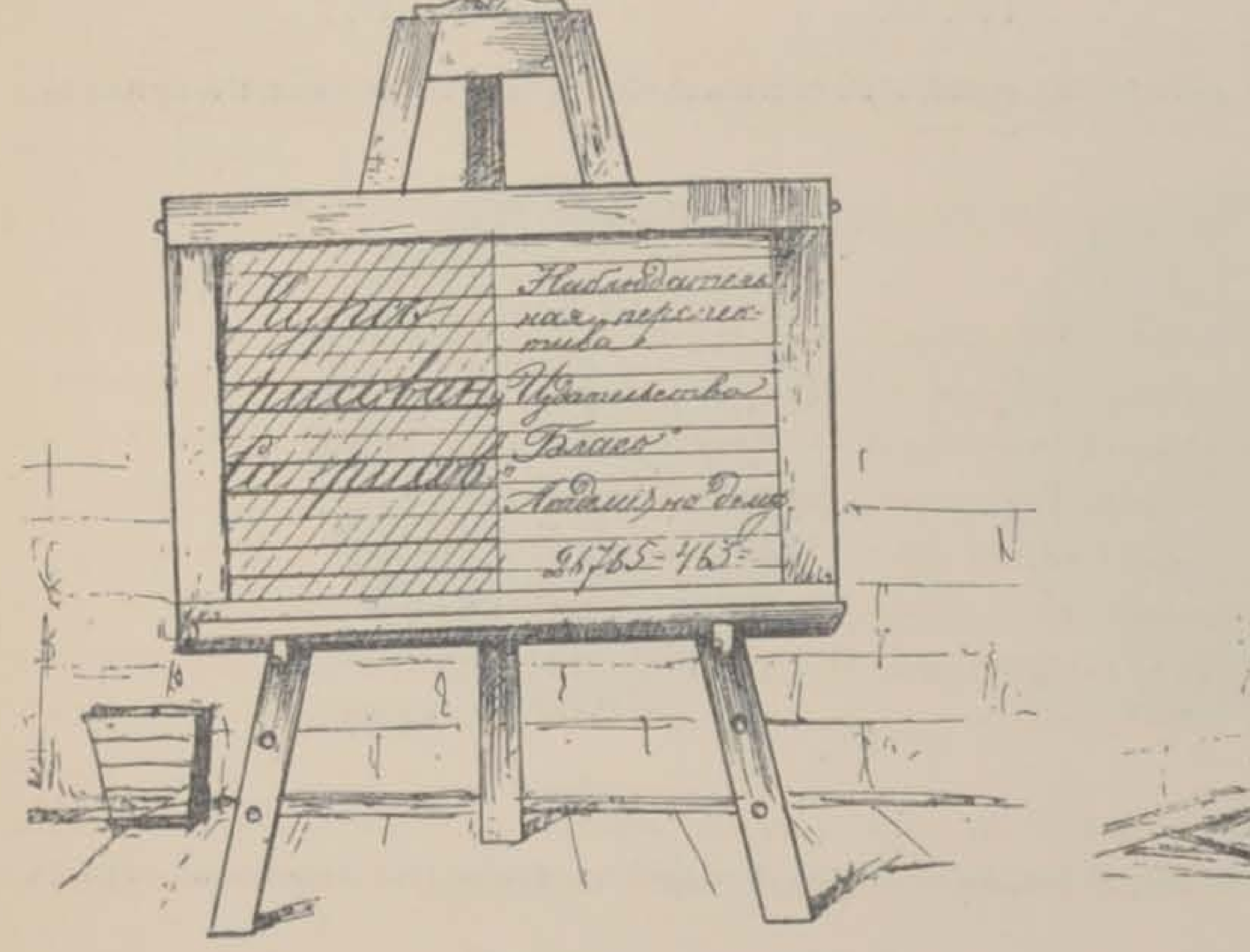


Рис. 9. Геометральный видъ классной доски.



Рис. 10. Профиль классной доски.

Видъ той же доски сбоку совершенно иной: при такомъ положеніи уже не видно плоскости, а только—профиль доски—толщина ея, или рама, въ которую вправлена доска (рис. 10).

Очень трудно и даже невозможно узнать по этому профилю, какова настоящая величина и форма предмета: можетъ быть это квадратъ, можетъ быть—прямоугольникъ, многоугольникъ или другая какая-либо форма. На рисункѣ 11-мъ изображена толщина деревянной доски. И по этому рисунку нельзя судить, какова дѣйствительная величина и форма предмета. Форма отъ насъ скрыта, благодаря исключительному положенію предмета, по отношенію къ зрителю. Рисунокъ 12-й показываетъ настоящую

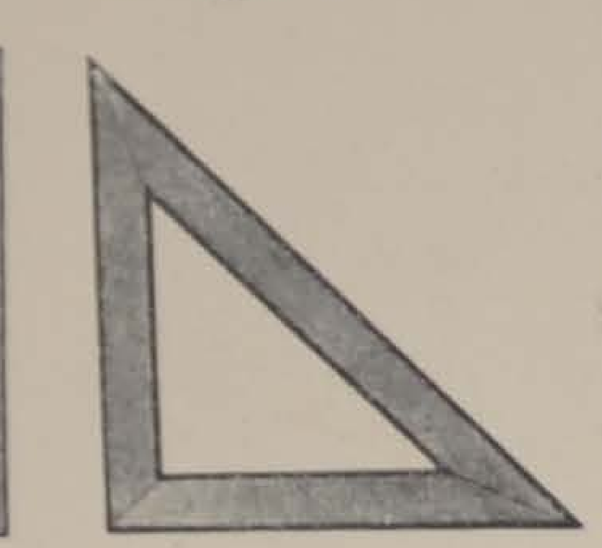


Рис. 11. Рис. 12.

форму предмета. Кругъ, если смотрѣть на него сбоку, кажется болѣе или менѣе сплюснутымъ, въ зависимости отъ точки зрѣнія (рис. 13); этотъ же кругъ въ прямомъ положеніи, по отношенію къ зрителю, сохраняетъ свою дѣйствительную форму (рис. 14).

Изъ всѣхъ тѣлъ природы, только шаръ или мячъ будутъ казаться всегда круглыми, какъ бы мы на нихъ ни смотрѣли (рис. 15 и 16). Остальные предметы мѣняютъ свою форму вмѣстѣ съ измѣненіемъ положенія по отношенію къ зрителю.

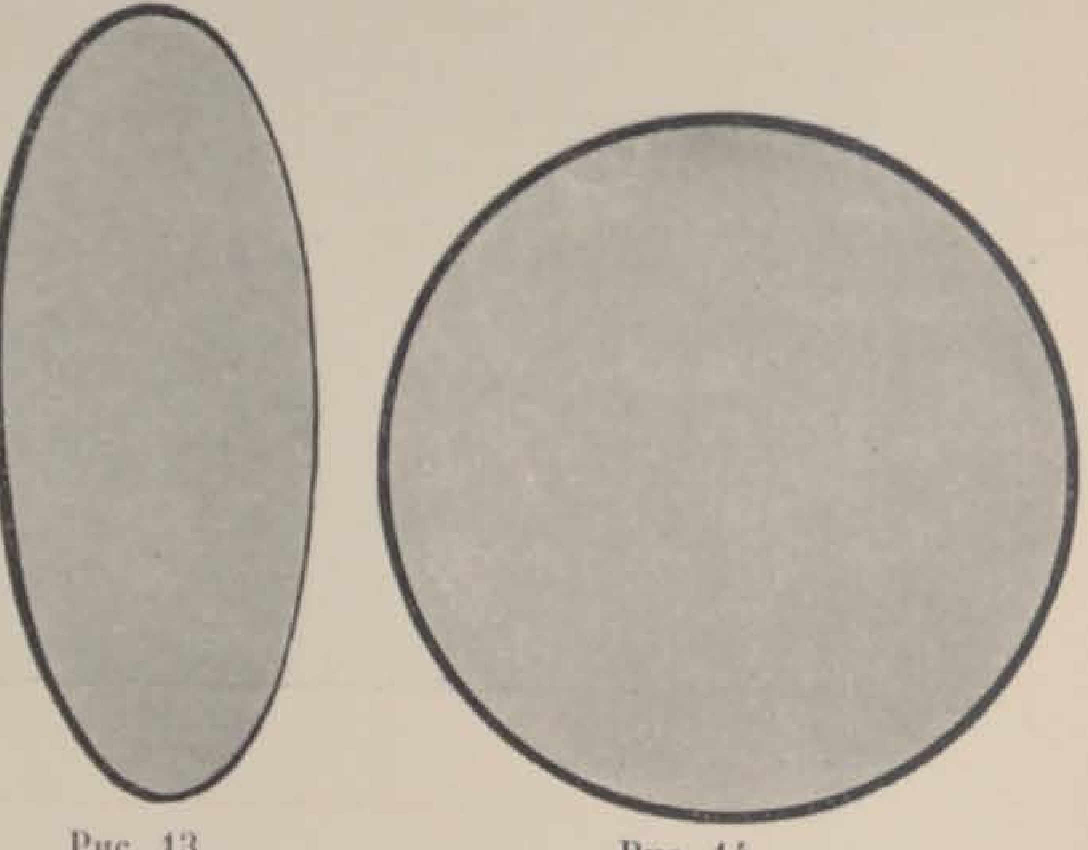


Рис. 13. Рис. 14.

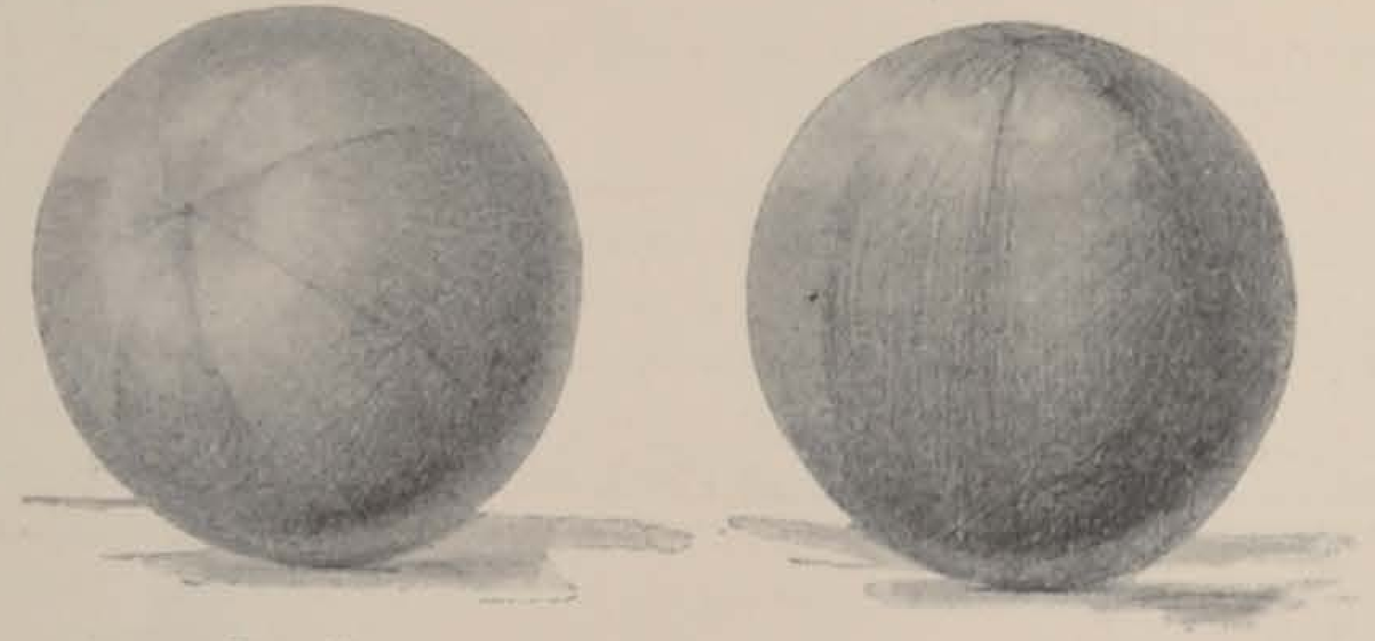


Рис. 15. Рис. 16.

Какой-нибудь ящикъ или коробка изъ-подъ конфетъ имѣютъ боковыя стѣнки,

донышко и крышку. Если названный предметъ не прозраченъ, то о дѣйствительной его формѣ мы можемъ судить лишь тогда, когда намъ видны три различныя стороны его (рис. 17). Судить о дѣйствительной формѣ по двумъ сторонамъ, по боковой и крышкѣ, трудно, вслѣдствіе сокращенія крышки, и даже не всегда возможно, если это сокращеніе слишкомъ велико, какъ, напр., на рис. 18. Тотъ же ящикъ, или коробочка, можетъ занять по отношенію къ зрителю и такое положеніе, когда будетъ видна только передняя сторона предмета (рис. 19). Въ данномъ случаѣ ни о формѣ, ни о величинѣ разсуждать не приходится. Этихъ немногихъ примѣровъ достаточно, чтобы каждый самъ могъ сдѣлать нѣсколько наблюденій и убѣ-

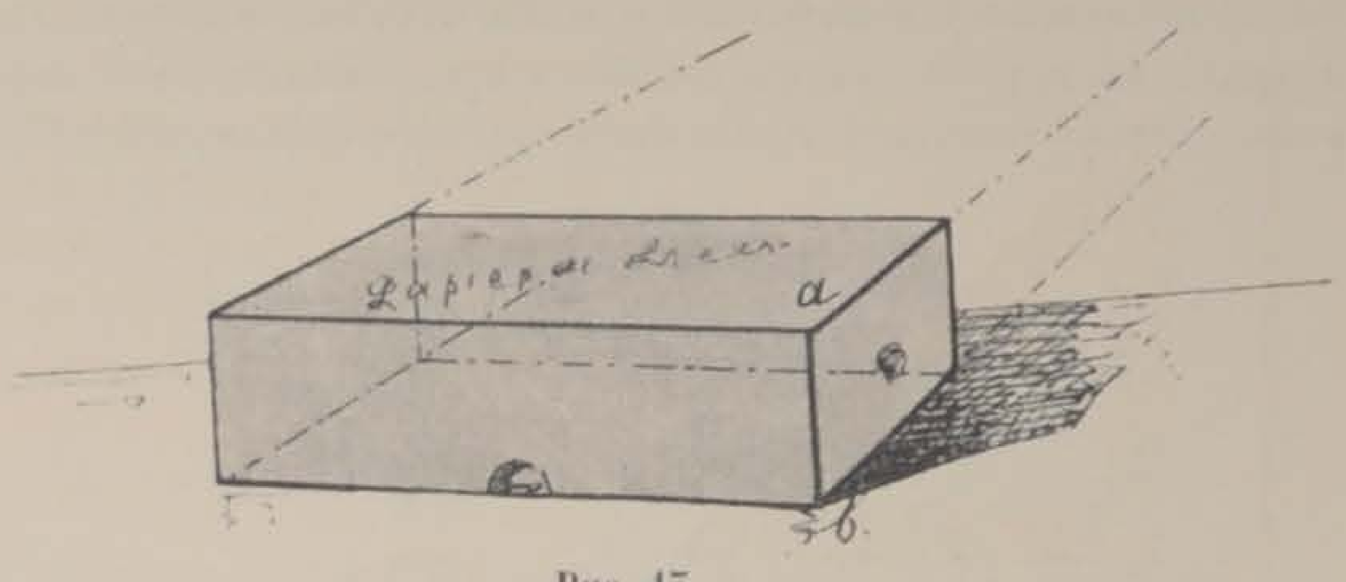


Рис. 17.

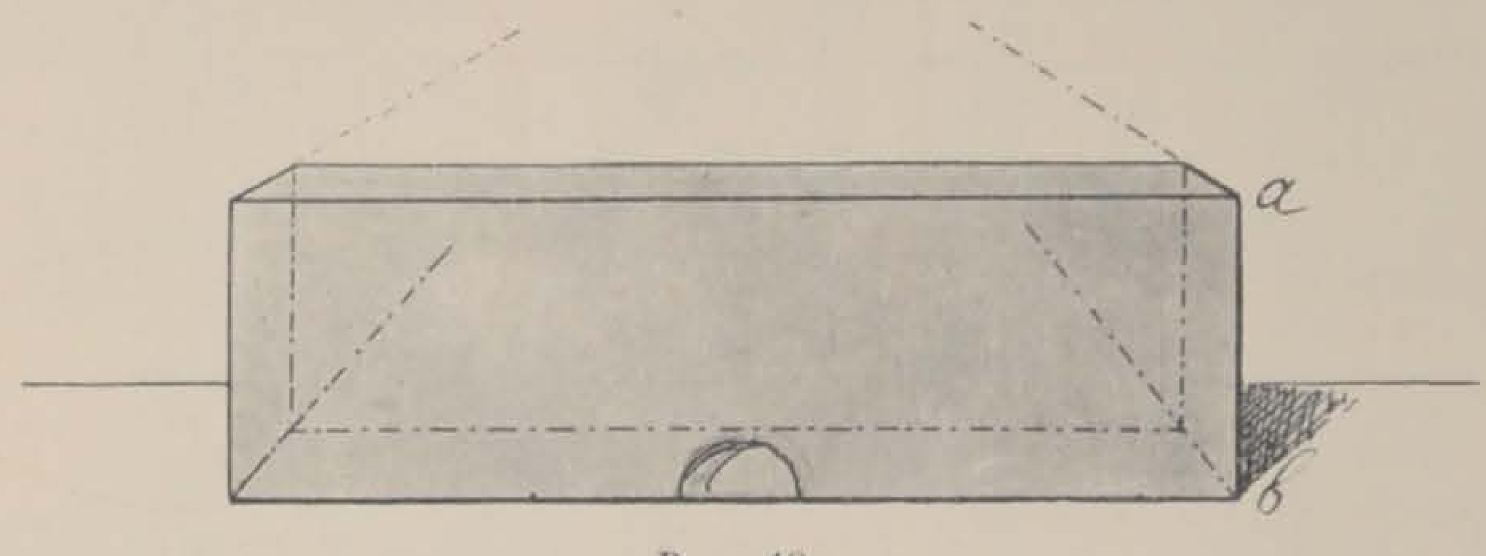


Рис. 18.

диться въ томъ, что *форма предмета дѣйствительно мѣняется въ зависимости отъ точки зрѣнія.*

Остается разсмотрѣть еще измѣненія, въ зависимости отъ точки зрѣнія, поло-

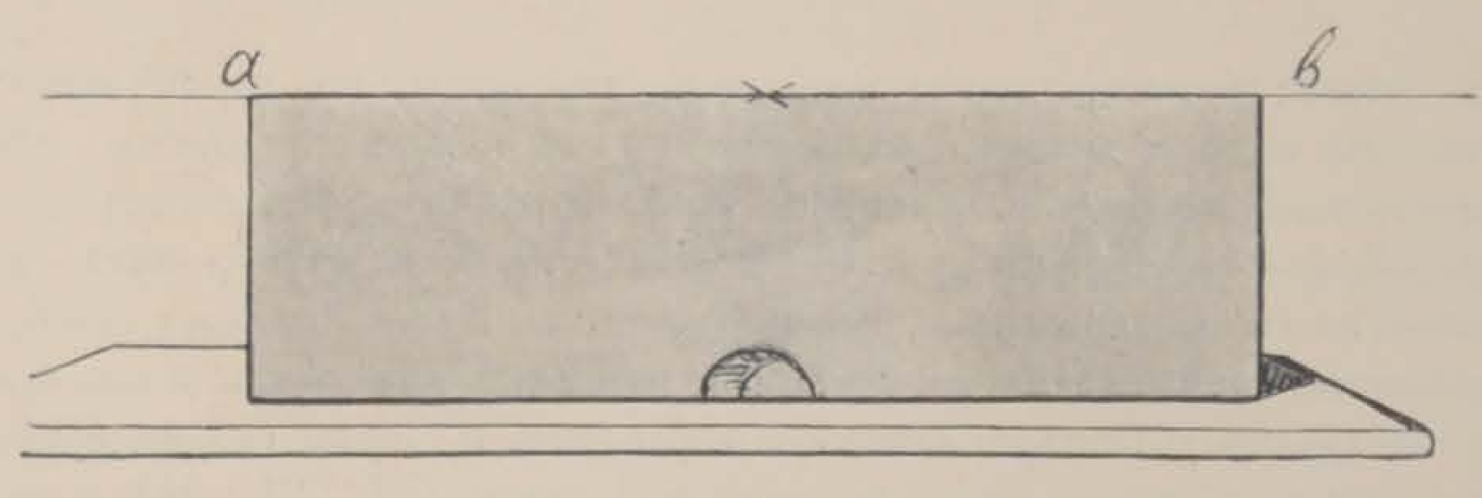


Рис. 19.

женія прямыхъ линій и плоскостей. Комната, въ которой вы находитесь, состоитъ изъ стѣнъ, потолка и пола. Полъ окруженъ четырьмя отвѣсными стѣнами, и на нихъ

покоится потолокъ, всегда ровный, или, какъ принято называть, горизонтальный (не принимая во вниманіе случаевъ, когда потолки бываютъ сводчатыми). Наклонныхъ потолковъ, половъ и стѣнъ, въ дѣйствительности, почти никогда не бываетъ. Но казаться наклонными и потолокъ и полъ могутъ. Встаньте въ концѣ комнаты и посмотрите въ другой конецъ ея. Вамъ представится такая картина (рис. 20): боковыя линіи потолка кажутся намъ наклонными,—онѣ, а слѣдовательно, и весь потолокъ,

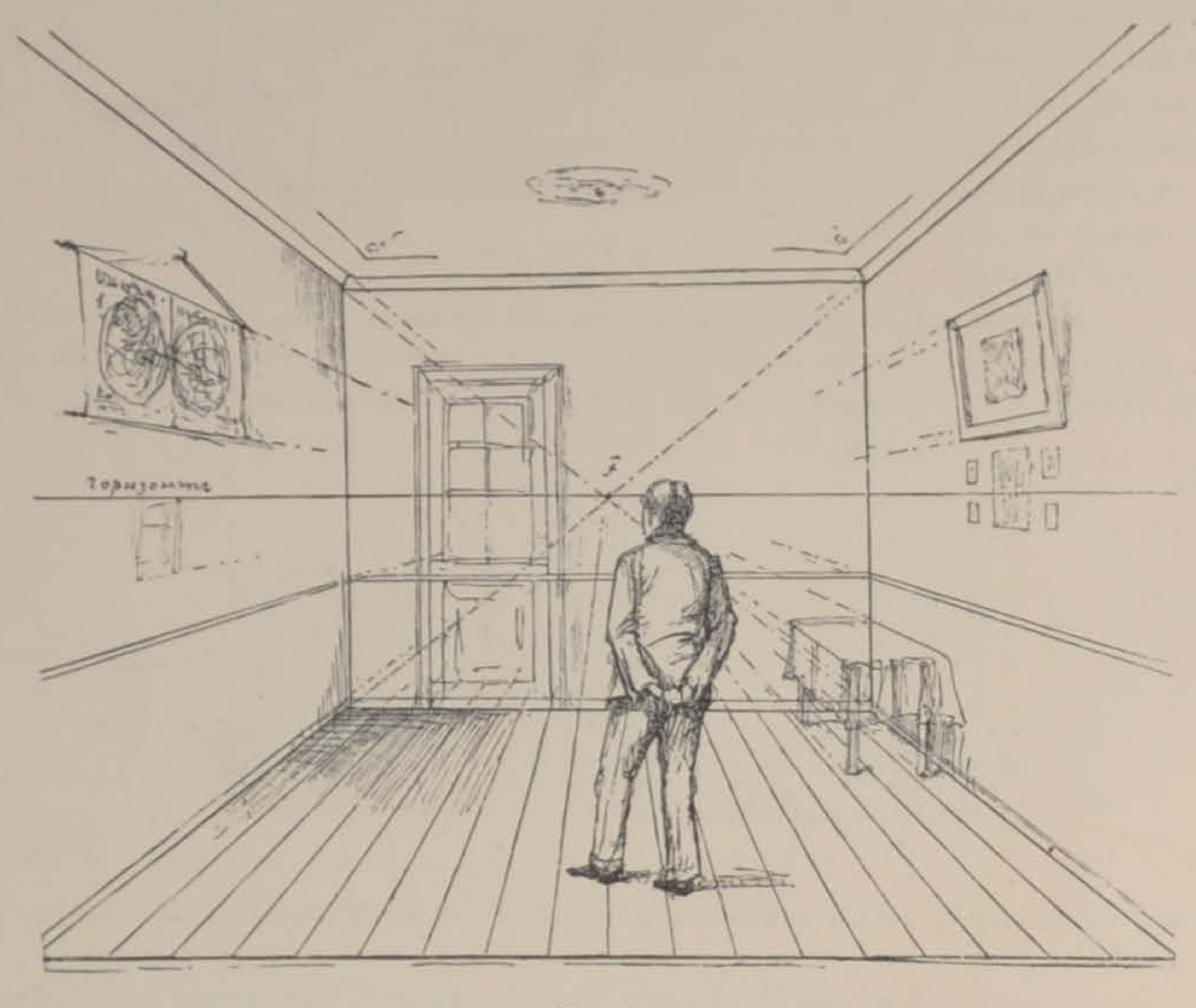


Рис. 20.

опускаются внизъ; боковыя линіи пола тоже наклонны, но идутъ вверхъ; только тѣ линіи потолка и пола, которыя находятся прямо передъ зрителемъ, сохраняютъ свое горизонтальное положеніе. Примѣръ яркій и очень наглядный. Стоитъ измѣнить точку зрѣнія—перейти къ другой, смежной стѣнѣ комнаты,—какъ наклонныя линіи становятся горизонтальными, и, наоборотъ, тѣ линіи, которыя были горизонтальными, становятся наклонными. Въ томъ, что линіи потолка и пола кажутся наклонными, не трудно убѣдиться. Возьмите карандашъ и, держа его въ рукѣ горизонтально, приложите къ направленію наблюдаемой линіи (рис. 21); вы ясно увидите, что направленіе карандаша не совпадаетъ съ направленіемъ наблюдаемой линіи (напр., на нашемъ рисункѣ съ боковой линіей потолка); для того, чтобы линія карандаша совпала съ линіей потолка, нужно наклонить карандашъ. На этомъ примѣрѣ мы ви-

димъ, что, въ зависимости отъ точки зрѣнія, горизонтальныя линіи и плоскости могутъ казаться наклонными. Если вы соедините линіей огни фонарей на нашемъ рисункѣ (рис. 8), то эта линія будетъ наклонной, опускающейся внизъ. Линія основаній столбовъ тоже наклонна, но идетъ вверхъ, и на далекомъ разстояніи эти двѣ линіи сойдутся въ одной точкѣ, которая находится на уровнѣ глазъ наблюдающаго. Линія крышъ домовъ, въ дѣйствительности, всегда горизонтальна такъ же, какъ и

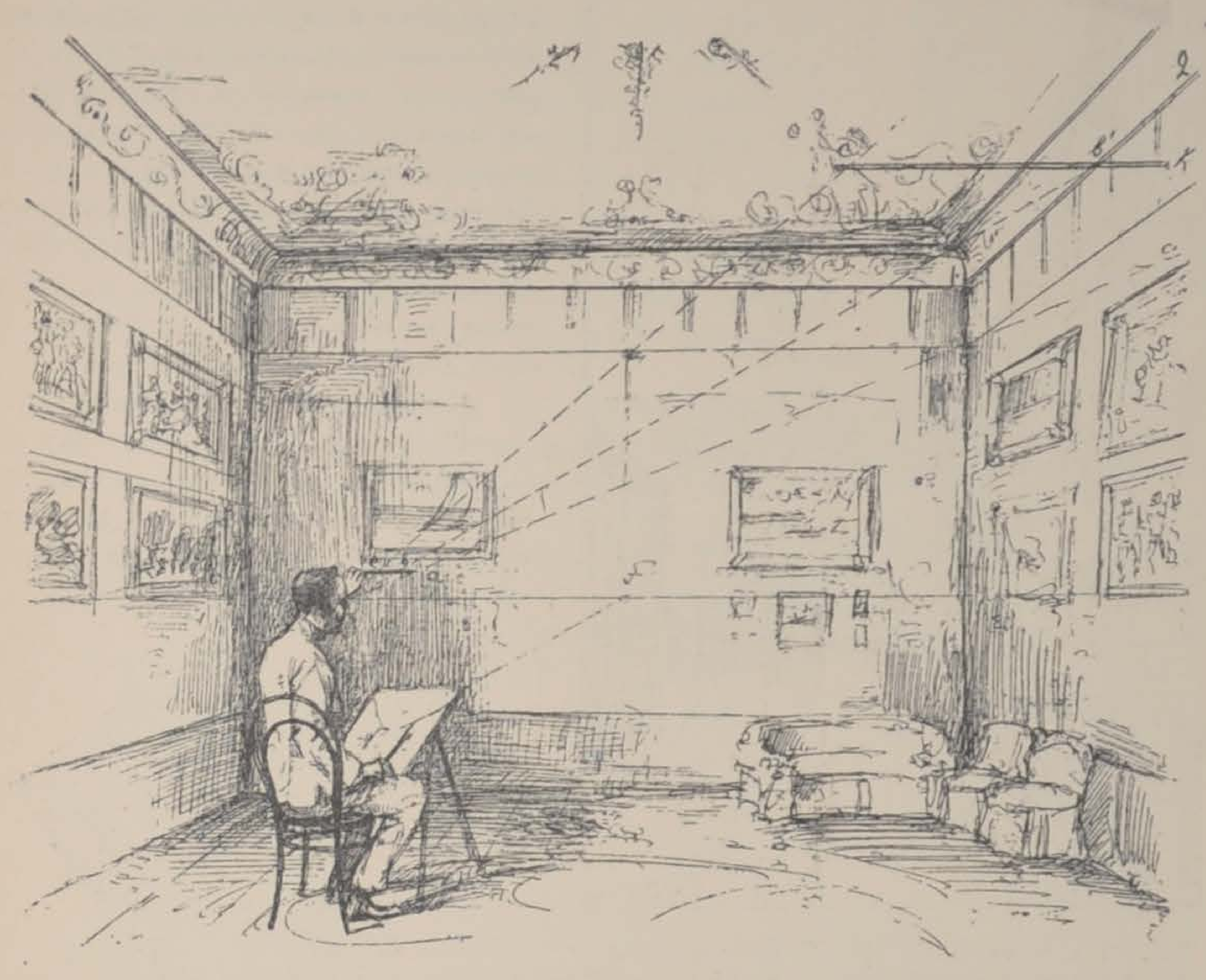


Рис. 21.

линія оконъ и линія основаній зданій. Но взгляните, идя по улицѣ, на эти линіи крышъ и оконъ: вамъ покажется, что всѣ линіи, которыя выше уровня глазъ зрителя, будутъ опускаться книзу, а всѣ линіи, которыя ниже уровня глазъ зрителя, будутъ подниматься вверхъ (рис. 22), и всѣ эти линіи, какъ опускающіяся, такъ и поднимающіяся, сходятся въ одной точкѣ, на высотѣ нашихъ глазъ.

Итакъ, всѣ окружающіе насъ предметы, въ зависимости отъ разстоянія предмета до зрителя и отъ точки зрѣнія, т.-е. положенія предмета по отношенію къ зрителю, кажутся намъ не такими, какіе они въ дѣйствительности; эту-то *кажущуюся форму и нужно изображать на бумагѣ.* Нужно пріучить свой глазъ видѣть эту пер-

спективную форму предмета и воспроизводить ее въ рисункѣ. Наблюденія свои мы поведемъ въ такой послѣдовательности: 1) наблюденіе надъ сокращеніемъ прямыхъ линій, 2) сокращеніе параллельныхъ линій, 3) сокращеніе прямого угла, 4) сокращеніе квадрата въ различныхъ положеніяхъ и, наконецъ, 5) перейдемъ къ рисованію другихъ геометрическихъ тѣлъ съ натуры. Параллельно съ наблюденіемъ и изученіемъ сокращеній, необходимо продолжать упражненія въ рисованіи живыхъ и засушенныхъ листьевъ и цвѣтовъ, дѣлать наброски карандашомъ, силуэты тушью и проч. Прежде, чѣмъ перейти къ дальнѣйшему изложенію, необходимо указать нѣкоторыя названія (термины), съ которыми намъ придется встрѣтиться, и безъ которыхъ трудно обойтись.

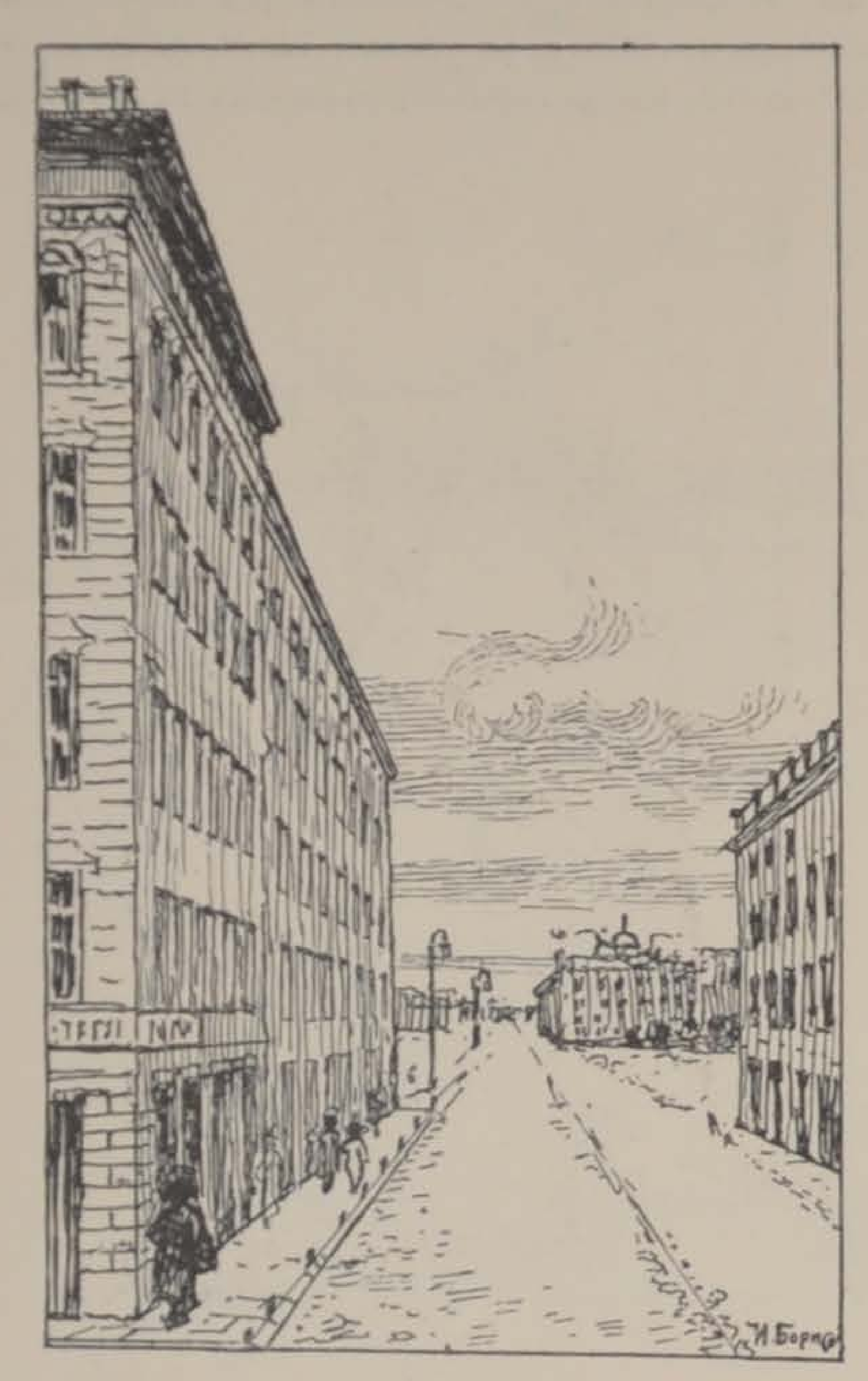


Рис. 22. Перспектива улицы. Сильное сокращеніе горизонтальныхъ линій (зритель находится посрединѣ улицы).

ГОРИЗОНТЪ. Что такое горизонтъ? Если съ такимъ вопросомъ вы обратитесь къ ученикамъ въ классѣ, то получится обыкновенно такой отвѣтъ: «Горизонтомъ называется линія, гдѣ небо сходится съ землею».

И зачастую они вамъ укажутъ, что наблюдали горизонтъ на взморьѣ или въ чистомъ полѣ. Однако, въ рисованіи подъ горизонтомъ разумѣется нѣчто иное. Возьмите стаканъ воды и наклоните его, какъ угодно, — плоскость воды всегда останется горизонтальной (рис. 23). Если вы поднимете стаканъ до уровня вашихъ глазъ, то плоскость воды превратится въ одну линію (рис. 24). Листъ бумаги или картона на уровнѣ глазъ тоже превращается въ линію.

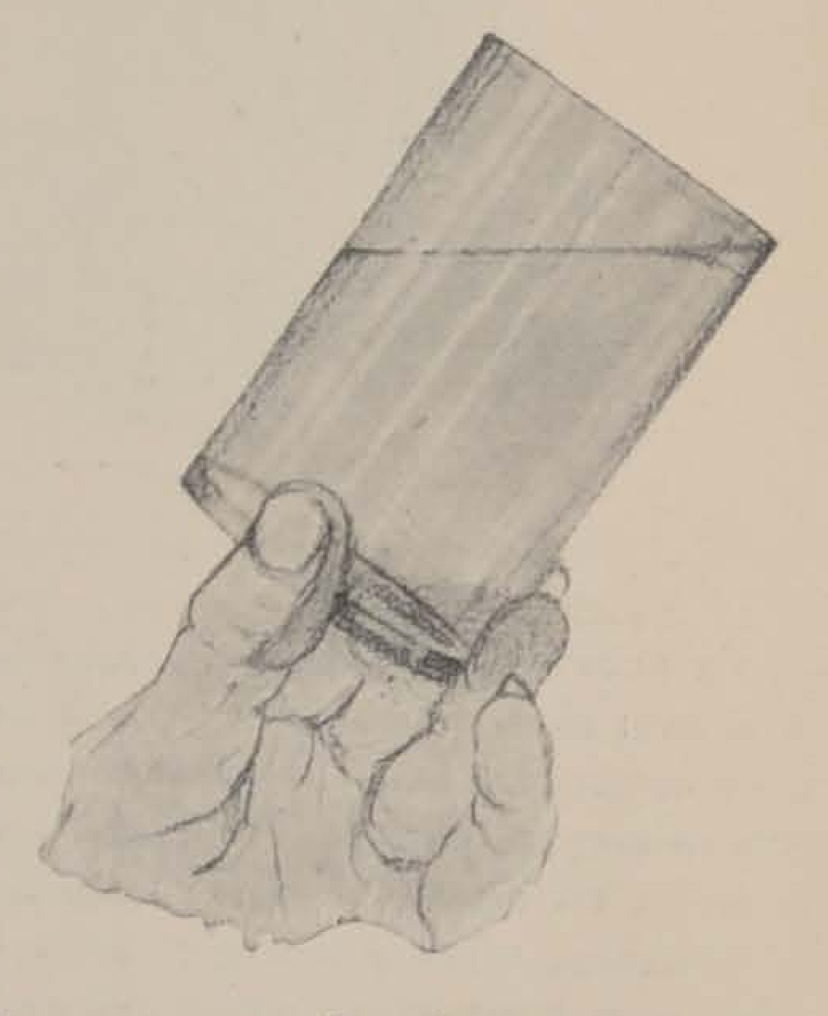


Рис. 23.

Вотъ такая горизонтальная *плоскость, находящаяся на уровнѣ нашихъ глазъ, и называется горизонтомъ.* Горизонтъ не можетъ быть выше или ниже уровня глазъ. Если вы будете подниматься на гору или спускаться съ нея, то, вмѣстѣ съ вами, и горизонтъ будетъ или подниматься, или опускаться.

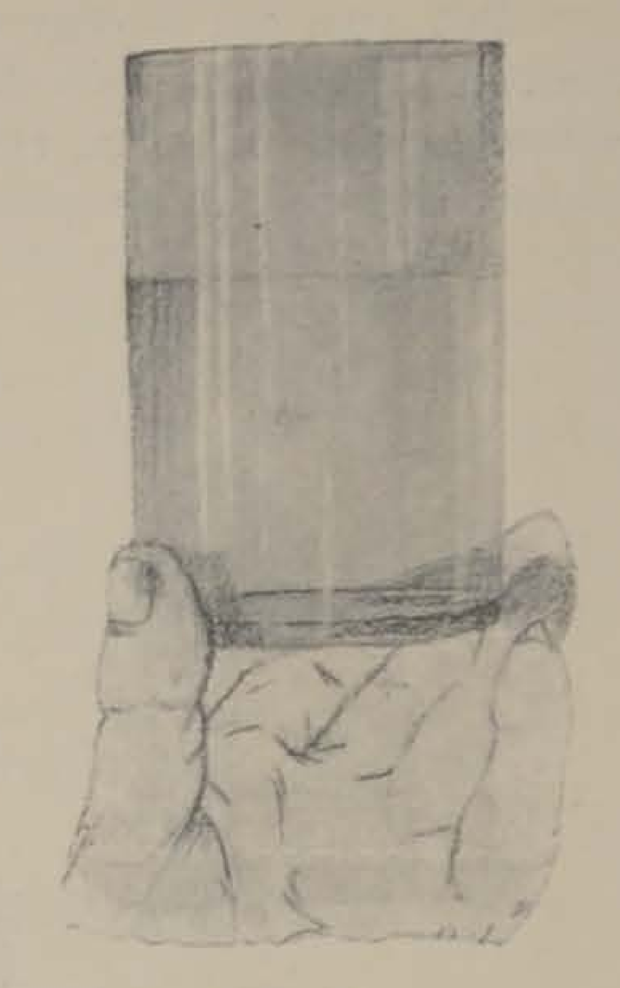


Рис. 24.

Для того, чтобы убѣдиться въ томъ, что горизонтъ всегда находится на уровнѣ глазъ зрителя, можно произвести нѣсколько опытовъ. Находясь въ полѣ или на взморьѣ, возьмите въ руки листъ бумаги, поставьте его горизонтально на уровнѣ глазъ, и вы ясно увидите, что бумажная линія совпадаетъ съ линіей горизонта въ натурѣ (рис. 25). Если вы подниметесь на гору и продѣлаете то же самое, вы увидите, что горизонтъ и здѣсь находится на уровнѣ глазъ, т.-е. онъ поднимается вмѣстѣ со зрителемъ. Если мы свои наблюденія будемъ продѣлывать сидя или лежа, то и въ этомъ случаѣ горизонтъ останется на уровнѣ глазъ.

КАРТИННАЯ ПЛОСКОСТЬ И ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ЛУЧЪ. Мы видимъ предметы потому, что они освѣщены. Лучи свѣта отражаются отъ освѣщеннаго предмета

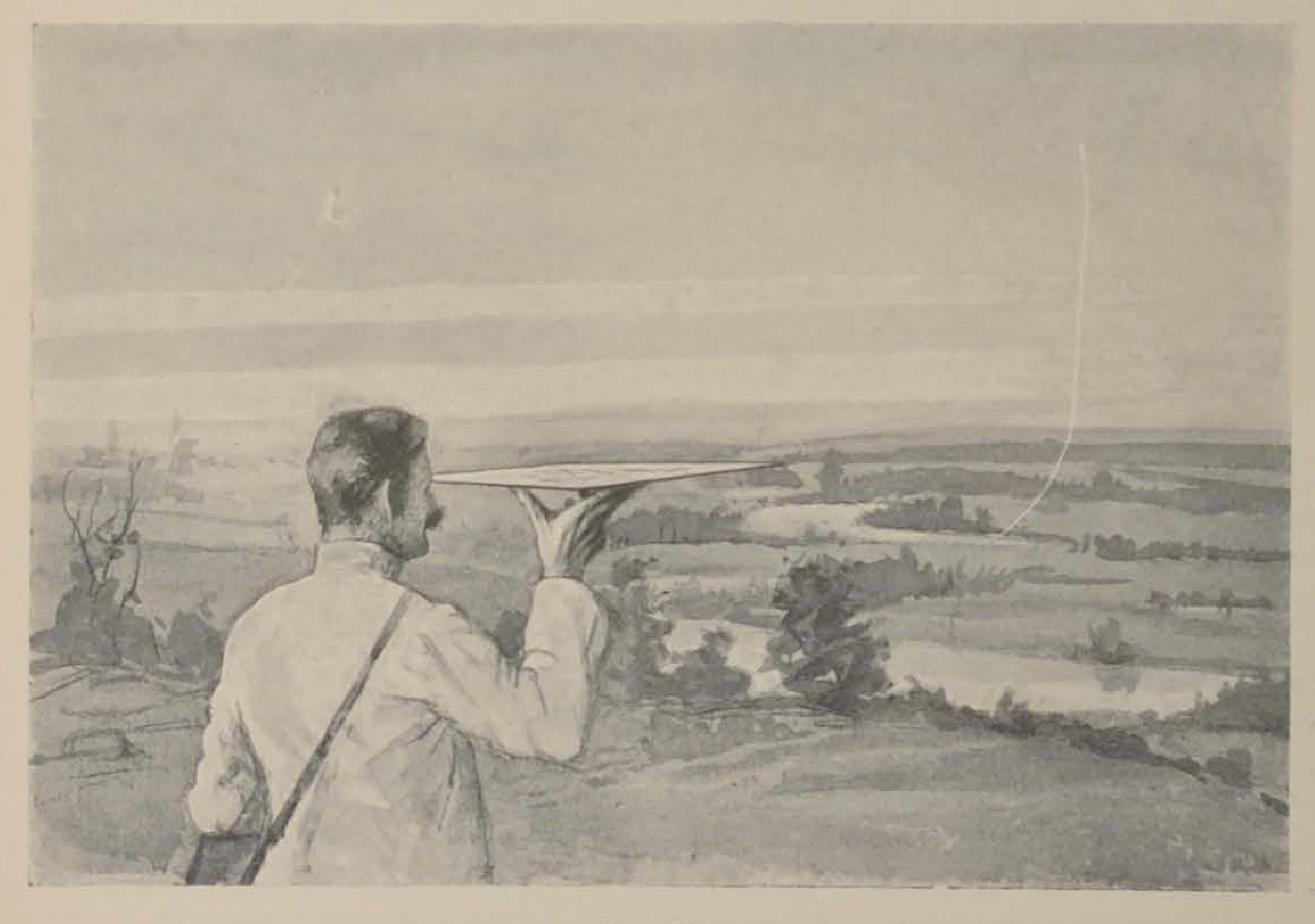


Рис. 25.

и, попадая въ глазъ, оставляютъ на такъ называемой сѣтчатой оболочкѣ изображенiе даннаго предмета, которое и воспринимается нашими зрительными нервами.

Всѣ лучи отъ освѣщеннаго предмета пучкомъ, конусообразно, идутъ въ глазъ (рис. 26). Представимъ себѣ, что на пути этого пучка лучей помѣщена какая-нибудь плоскость, напр., стекло, какъ изображено на рисункѣ. Каждый лучъ пересѣчетъ наше стекло въ особой точкѣ, и если рядъ этихъ точекъ соединить линiями,

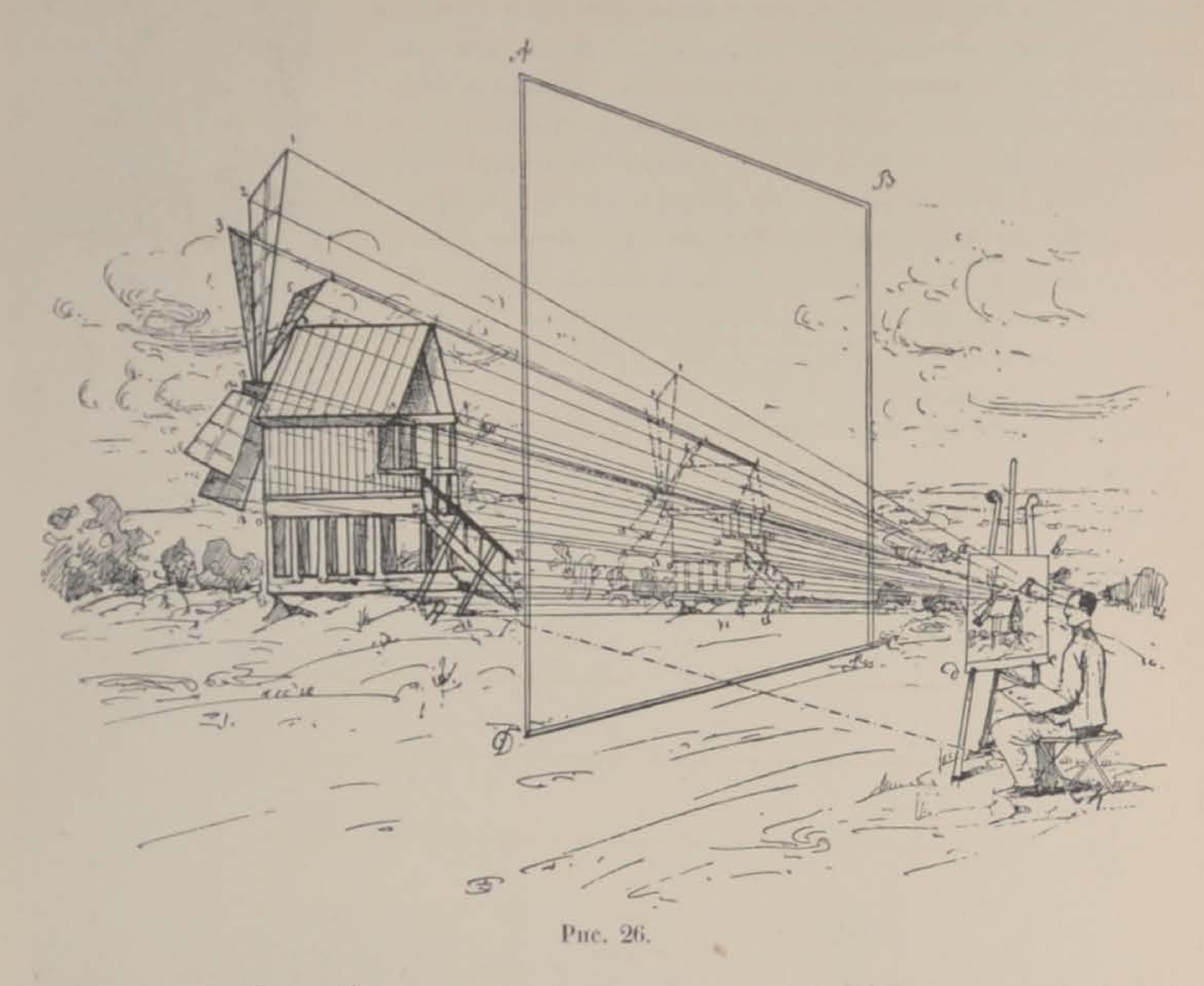


Рис. 26.

то получится изображенiе даннаго предмета, только въ уменьшенномъ видѣ. Такая плоскость, пересѣкающая отвѣсно лучи, идущiе отъ освѣщеннаго предмета въ глазъ зрителя, называется *воображаемой картинной плоскостью.*

Художникъ переноситъ изображенiе предмета съ воображаемой картинной плоскости на бумагу или холстъ, которые называются уже *дѣйствительной*, или *реальной* картинной плоскостью. Слѣдовательно, картинныхъ плоскостей двѣ: одна—воображаемая, находящаяся на пути лучей, идущихъ въ глазъ рисующаго отъ освѣщеннаго предмета, а другая—дѣйствительная, т.-е. тотъ кусокъ бумаги, картона или холста, на который рисующiй переноситъ воображаемую картинную плоскость, вмѣстѣ съ находящимся на ней изображенiемъ. Такимъ образомъ, дѣйствительная картинная плоскость есть лишь воспроизведенiе воображаемой.

Воображаемая картинная плоскость, какъ видно на рисункѣ, перпендикулярна къ горизонту. Лучи, идущіе изъ глаза зрителя [1]), падаютъ на нее подъ разными углами: одни—болѣе наклонно, другіе—менѣе. Не трудно понять, что есть среди нихъ и такой лучъ, и притомъ только одинъ, который падаетъ на картинную плоскость *перпендикулярно;* этотъ лучъ называется *центральнымъ.* Центральный лучъ короче всѣхъ остальныхъ и весь лежитъ въ плоскости горизонта. На нашемъ рисункѣ центральный лучъ попадаетъ приблизительно въ средину картинной плоскости и въ средину мельницы, но, разумѣется, такъ бываетъ не всегда. Если бы нашъ зритель поднялся на какое-нибудь возвышеніе, то центральный лучъ попадалъ бы уже не въ средину, а въ верхнюю часть картинной плоскости; если бы зритель, напротивъ, опустился, то, вмѣстѣ съ нимъ, опустился бы и центральный лучъ.

ФРОНТОВАЯ ЛИНІЯ. Мы знаемъ, что горизонтальной линіей называется такая прямая, концы которой находятся на одинаковомъ уровнѣ [2]). Горизонтальная ли-

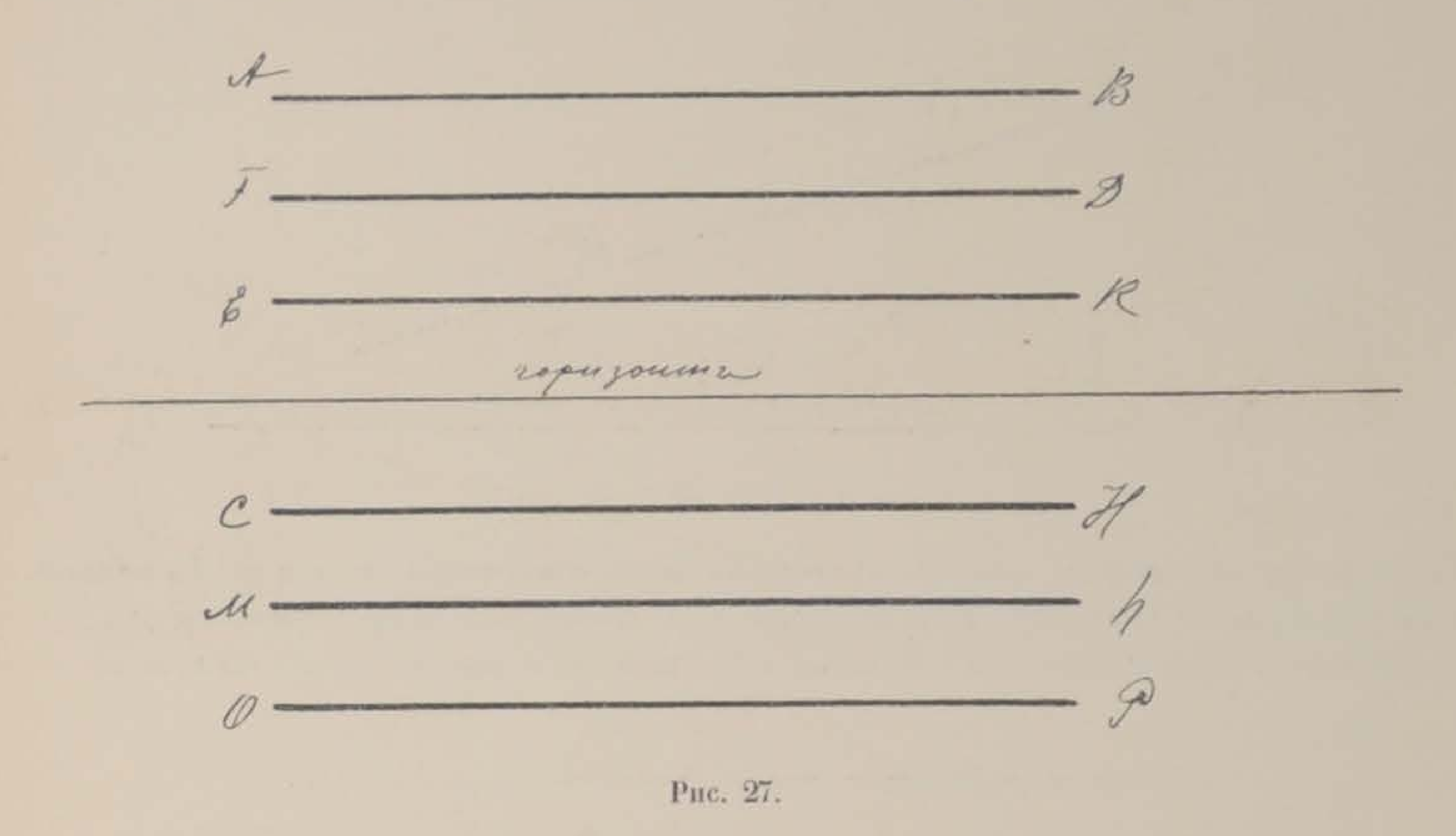


Рис. 27.

нія, находящаяся прямо передъ нами, т.-е. въ такомъ положеніи, что разстояніе отъ концовъ этой линіи до нашихъ глазъ одинаково, называется *фронтовой линіей,* а отсюда положеніе такой линіи называется *фронтальнымъ,* или просто прямымъ.

Линія фронтовая, будетъ ли она выше или ниже горизонта, всегда остается фронтовой, т.-е. разстоянія отъ нашего глаза до концовъ ея одинаковы (рис. 27). Но та же фронтовая линія рядомъ сидящему человѣку кажется уже не фронтовой, а наклонной. Помимо того, что эта линія дѣлается наклонной, она мѣняетъ и свою величину: она становится меньше.

---

[1]) Для нашихъ цѣлей безразлично, говорить ли «лучи идутъ *въ* глазъ» или «лучи идутъ *изъ* глаза». Мы будемъ употреблять преимущественно послѣднее выраженіе.

[2]) Болѣе точное, математическое опредѣленіе: линія, параллельная горизонту.

ЛИНИИ СОКРАЩАЮЩІЯСЯ (случайныя). Горизонтальныя линіи, какъ мы знаемъ, могутъ казаться наклонными, въ зависимости отъ положенія по отношенію къ зрителю. Если горизонтальная линія находится на уровнѣ нашихъ глазъ, она всегда останется горизонтальной, независимо отъ того, будетъ ли она находиться



Рис. 28.

прямо передъ нами или по какую-либо сторону отъ насъ. Повѣсьте на стѣнѣ палочку, величиною въ одинъ аршинъ, въ горизонтальномъ положеніи, на уровнѣ горизонта, и наблюдайте ее съ какой угодно точки зрѣнія: всегда эта палочка будетъ казаться горизонтальной (рис. 28). Та же палочка, повѣшенная выше горизонта (при

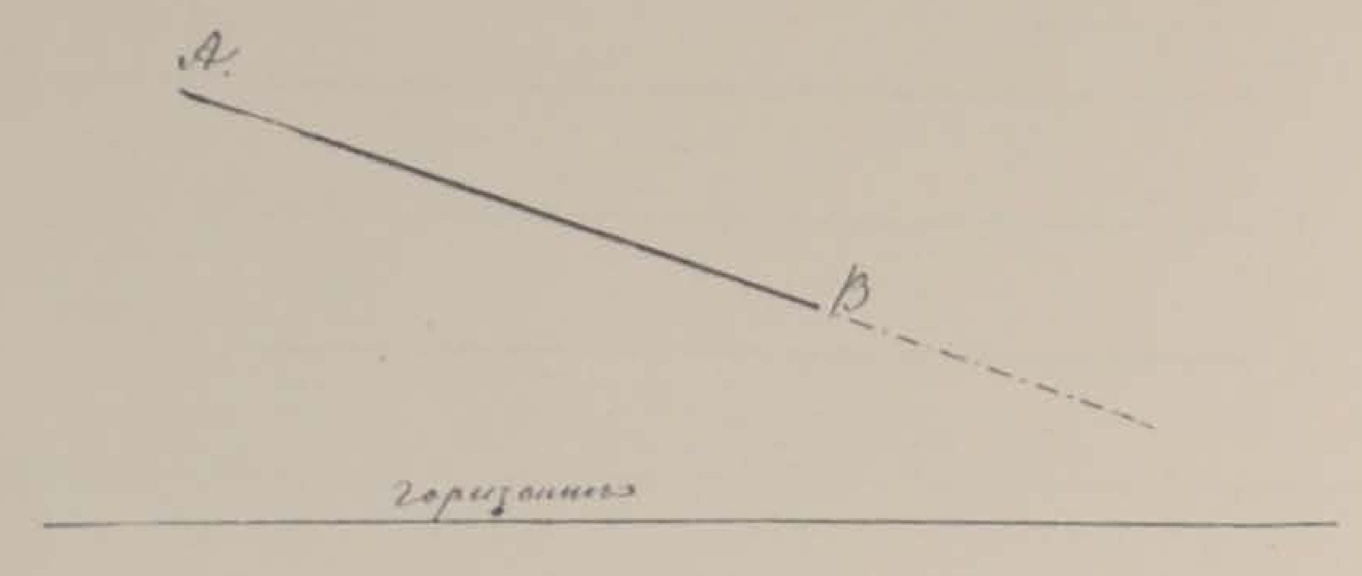


Рис. 29.

случайномъ положеніи), кажется наклонной книзу, и величина ея становится меньше,— она сокращается (рис. 29). Если же она будетъ находиться ниже горизонта, она будетъ подниматься кверху (рис. 30). Куда же всѣ линіи, находящіяся выше или ниже горизонта, направляются? На основаніи предыдущихъ наблюденій мы можемъ сказать, что всѣ эти линіи идутъ къ горизонту.

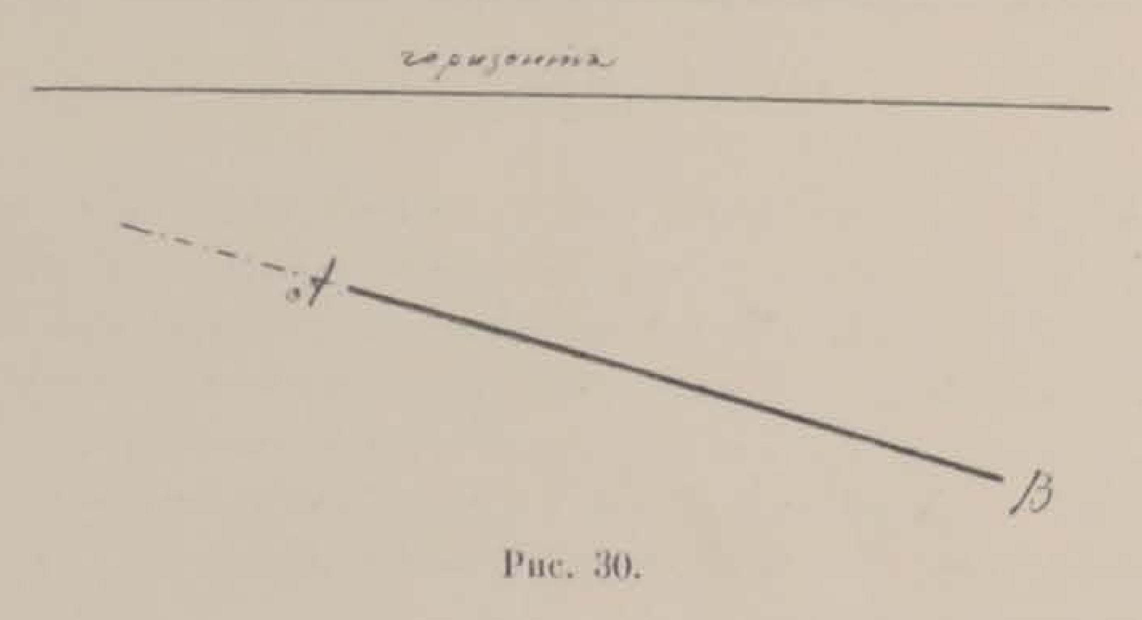


Рис. 30.

(Окончаніе слѣдуетъ).

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ РИСОВАНІЕ.

Рисованіе съ натуры.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Вы найдете ниже рядъ рисунковъ, исполненныхъ съ натуры (листы I—XXIV), и сопровождающія ихъ объясненія. Рисунки эти помѣщены здѣсь совсѣмъ не для того, чтобы вы ихъ копировали, напротивъ, роль ихъ совершенно иная. Наши рисунки служатъ, во-первыхъ, иллюстраціями къ объясненіямъ, которыя были бы иначе мало понятны и вразумительны; во-вторыхъ, они показываютъ, какого рода модели вы должны выбирать для первоначальнаго рисованія съ натуры, какъ располагать и освѣщать эти модели; наконецъ, въ-третьихъ, они даютъ вамъ наглядное понятіе о томъ, какой видъ должны имѣть ваши собственные рисунки съ натуры въ законченномъ видѣ.

Разсматривая наши рисунки, вы убѣдитесь въ томъ, что огромное большинство предметовъ, которые мы предлагаемъ въ качествѣ моделей для рисованія съ натуры, принадлежитъ къ числу самой обыкновенной домашней утвари и, слѣдовательно, у каждаго найдется подъ рукой. Если же иногда и окажется невозможнымъ отыскать точно такія модели, какія предложены нами, то ихъ нетрудно, разумѣется, замѣнить другими, болѣе или менѣе схожими съ нашими образцами. Суть дѣла отъ этого не мѣняется.

Устанавливать модели слѣдуетъ такъ, какъ показываютъ наши рисунки; кромѣ того, занимающемуся не возбраняется, конечно, добавить къ избраннымъ нами положеніямъ моделей—нѣсколько другихъ варіацій, по собственному усмотрѣнію.

Устанавливая модели, слѣдуетъ позаботиться о томъ, чтобы свѣтъ на нихъ падалъ только съ одной какой-либо стороны (справа или слѣва) и только отъ одного источника свѣта (отъ окна или лампы). Въ комнатѣ, гдѣ модели освѣщались бы съ разныхъ сторонъ, нѣсколькими окнами или нѣсколькими лампами, рисовать было бы затруднительно.

Что касается размѣра вашихъ рисунковъ, то ихъ рекомендуется дѣлать, приблизительно, въ два раза крупнѣе нашихъ образцовъ.

ЛИСТЪ I. СТОЛИКЪ ДЛЯ РИСОВАНІЯ.

При рисованіи съ натуры необходимо, чтобы вашъ рисунокъ находился на извѣстномъ разстояніи отъ глаза и въ наклонномъ положеніи; для этого полезно имѣть

столикъ, который отличается очень простымъ устройствомъ и можетъ быть сдѣланъ каждымъ столяромъ; стоимость его не превышаетъ 1 р. 50 к.—1 р. 75 к. На прилагаемомъ рисункѣ (Листъ I) видно его устройство и указанъ размѣръ; несмотря на свою простую конструкцію, онъ представляетъ большія удобства, и такими столиками обставлены теперь многіе рисовальные классы. Состоитъ онъ изъ деревянной рамки, на которую набиваютъ толстый картонъ или доску,—лучше картонъ.

Съ оборотной стороны (см. рис. 2) къ средней перекладинѣ, на петляхъ или жестянкахъ, какъ показано на рисункѣ, придѣлываютъ двѣ ножки; для того, чтобы ножки не разъѣзжались и можно было измѣнять наклонъ верхней доски съ картономъ, привязывается веревочка, какъ указано на рис. 3. Рисующій садится на обыкновенный стулъ или табуретъ, а столикъ помѣщаетъ передъ собою такъ, что ножками онъ упирается въ землю или полъ. Доска же столика нижнимъ своимъ краемъ упирается на колѣни рисующаго.

ЛИСТЪ II. РИСОВАНІЕ СЪ НАТУРЫ КНИГИ ВЪ ВЕРТИКАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Моделью служитъ тонкая книга, которая ставится на плоскости горизонта, т.-е. на уровнѣ глаза рисующаго, и рисуется сбоку (см. рис. 1).

Приступая къ рисованію этой модели, вы прежде всего опредѣлите, сколько разъ ширина ab содержится въ длинѣ cd; узнавъ, сколько разъ ширина помѣщается въ длинѣ, намѣтьте длину рисунка; разстояніе между двумя намѣченными точками раздѣлите на столько равныхъ частей, во сколько разъ ширина меньше длины; возьмите одну часть и отложите ее по горизонтальному направленію; это и есть ширина книги.

Нарисуйте по этимъ даннымъ форму прямоугольника, затѣмъ смотрите на натуру и сравнивайте стороны книги съ нарисованнымъ прямоугольникомъ; вы увидите, что вертикальныя стороны книги совпадаютъ съ вертикальными сторонами прямоугольника; что же касается горизонтальныхъ сторонъ, то низъ книги, который находится въ данномъ случаѣ на плоскости горизонта, такъ и остается горизонтальной линіей, а верхнее ребро книги кажется наклоннымъ. Наклонъ этого верхняго ребра надо опредѣлить и намѣтить на бумагѣ.

Когда общая форма книги будетъ намѣчена, нужно опредѣлить толщину книги и ширину корешка.

Кромѣ того, можете сдѣлать на глазъ тѣ узоры и пятна, какіе вы замѣтите на переплетѣ. Не мѣшаетъ также попытаться передать цвѣтъ какъ корешка, такъ и переплета.

Рис. 2-й представляетъ ту же книгу, но только въ другомъ положеніи по отношенію къ рисующему; въ этомъ случаѣ плоскость горизонта, т.-е. уровень глаза рисующаго, взята по срединѣ книги.

Послѣдовательность изображенія остается та же, что и въ первомъ случаѣ. Рисунки 3-й и 4-й изображаютъ книгу въ другихъ положеніяхъ: на рис. 3-мъ плоскость горизонта приходится нѣсколько выше средины книги, а на 4-мъ—вся модель поставлена ниже горизонта.

Такимъ образомъ, на данной модели вы изучаете вертикальную плоскость во всевозможныхъ поворотахъ и положеніяхъ по отношенію къ рисующему. Совѣтуемъ остановиться на этомъ упражненіи подольше и какъ можно лучше изучить сокращеніе вертикальной плоскости.

ЛИСТЪ III. РИСОВАНІЕ ОБЫКНОВЕННОЙ КЛАССНОЙ ТЕТРАДКИ ВЪ ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ ПОЛОЖЕНІИ.

Рисунокъ 1-й изображаетъ тетрадку въ прямомъ положеніи безъ всякаго сокращенія.

Возьмите обыкновенную тетрадку, положите ее прямо передъ собою на столъ ниже горизонта такимъ образомъ, чтобы ближайшая сторона аb (см. рис. 4) казалась рисующему горизонтальной; опредѣлите, что меньше: ширина по горизонтальному направленію или длина по вертикальному; затѣмъ надо размѣрить, во сколько именно разъ длина меньше ширины. Выяснивъ это, нужно опредѣлить, въ какомъ положеніи данная модель находится по отношенію къ горизонту; если горизонтъ находится близко къ тетради, то на первыхъ рисункахъ слѣдуетъ его намѣчать на бумагѣ, на которой думаете нарисовать тетрадку.

Послѣдовательный ходъ рисованія долженъ быть слѣдующій. Сначала вы намѣчаете черточками ширину (см. рис. 2).

Раздѣлите ширину на столько частей, во сколько разъ, по вашему расчету, ширина больше длины; возьмите одну часть и отложите ее по вертикальному направленію.

Намѣтьте плоскость стола, на которомъ лежитъ тетрадка, или часть стола, если послѣдній большого размѣра. Намѣтивъ, такимъ образомъ, границы рисунка, нарисуйте прямоугольникъ (см. рис. 3), внутри котораго могла бы помѣститься тетрадка съ ея крайними точками. Наведите со своего мѣста, держа его вертикально, карандашъ на уголъ b (см. рис. 4) и опредѣлите наклонъ правой стороны тетради, сравнивая уголъ, который получается между поставленнымъ вертикально карандашомъ и краемъ тетради

То же самое сдѣлайте и съ лѣвой стороной тетради—а.

Затѣмъ смотрите на всю плоскость тетради, опредѣлите ея форму и передайте все то, что видите на модели.

Толщину тетради рисуйте одновременно съ общей формой.

Когда тетрадка будетъ нарисована и будетъ давать впечатлѣніе, что она лежитъ на горизонтальной плоскости, залейте рисунокъ тушью или акварелью.

Въ такой же послѣдовательности рисуется тетрадка съ другого мѣста (см. рис. 5); въ этомъ случаѣ она лежитъ не прямо передъ рисующимъ, а нѣсколько вправо отъ него.

Рисунокъ 7-й изображаетъ тетрадку въ случайномъ положеніи, а именно угломъ къ рисующему.

Ходъ рисованія ея въ этомъ положеніи таковъ:

Опредѣлите горизонтъ.

Разсчитайте, сколько разъ высота помѣщается въ ширинѣ (см. рис. 6).

Опредѣлите, въ какомъ положеніи находится уголъ с по отношенію ко всей ширинѣ, и гдѣ приходится уголъ а по отношенію къ с; наклонъ стороны тетради ас вы опредѣлите, сравнивая ее съ горизонтальной линіей.

То же самое продѣлайте и со стороной cb. Слѣдуетъ начинать рисунокъ съ ближайшаго угла. Когда ближайшая сторона тетради будетъ нарисована, возстановите изъ угла с перпендикуляръ и замѣтьте, гдѣ, по отношенію къ перпендикуляру, находится уголъ d,—вправо или влѣво, и насколько?

Наконецъ, опредѣлите толщину тетради, передайте ея форму, сравнивая все время свой рисунокъ съ натурой.

РИСОВАНІЕ СВѢТА И ТѢНЕЙ.
ОБЩІЯ ЗАМѢЧАНІЯ.

Одновременно съ изученіемъ рисунка слѣдуетъ изучать свѣтъ и тѣни.

Что такое свѣтъ на предметѣ? У художниковъ принято называть свѣтомъ—освѣщенное мѣсто.

Тѣнь—та часть предмета, куда не достигаетъ свѣтъ.

Свѣтъ можетъ быть дневной и искусственный, какъ-то: отъ лампы, электричества, газа и т. под.

Блестящая точка на предметѣ, какъ вы уже знаете, называется бликомъ. Особенно хорошо блики видны на блестящихъ предметахъ, на стеклѣ, маіоликѣ, металлахъ и т. д.

Самая сильная тѣнь на предметѣ называется «собственной».

Болѣе свѣтлая тѣнь, средняя между свѣтомъ и самой темной тѣнью, называется полутономъ. Полутона имѣютъ большое значеніе для передачи матеріала, изъ котораго сдѣланы предметы.

Тѣнь, которая ложится отъ предмета на ту поверхность, на которой онъ стоитъ, называется «падающей». Падающая тѣнь можетъ ложиться и на другой предметъ.

Темная тѣнь, освѣщаемая свѣтомъ, отраженнымъ отъ другого свѣтлаго предмета, называется «рефлексомъ».

Особенно отчетливо можно наблюдать тѣнь, свѣтъ и рефлексы на гипсовыхъ геометрическихъ фигурахъ.

При рисованіи тѣней и свѣта надо держаться слѣдующаго порядка.

Когда рисунокъ готовъ въ линіяхъ (въ контурѣ), то посредствомъ сравненія однихъ темныхъ пятенъ модели съ другими опредѣляютъ самую темную тѣнь, собственную или падающую.

Линіями намѣчаютъ ея форму и мѣсто, а потомъ заштриховываютъ это мѣсто до такой черноты, какъ въ натурѣ. Для того, чтобы не слишкомъ начернить, полезно самую темную тѣнь сравнивать съ какимъ-нибудь, стоящимъ поблизости, чернымъ предметомъ.

Потомъ рисуютъ вторую тѣнь, болѣе свѣтлую, и такъ постепенно изображаютъ всѣ тѣни, начиная съ темной и кончая самыми свѣтлыми.

Полутона первое время можно вовсе не рисовать, пока вы не научитесь хорошо видѣть и передавать форму и отношеніе главныхъ тѣней. На самой техникѣ тушовки

мы считаемъ излишнимъ останавливаться, предоставляя каждому тушевать такъ, какъ ему удобнѣе, и полагая, что при достаточномъ навыкѣ всѣ способы тушовки одинаково хороши.

Въ этомъ изданіи вы найдете рисунки самой разнообразной съ технической стороны передачи тѣней.

Но какой бы способъ тушовки вы себѣ ни избрали, все время вы должны изучать форму и отношеніе какъ тѣней, такъ и свѣтлыхъ пятенъ. Мы особенно подчеркиваемъ, что тѣни надо *рисовать*, т.-е. прежде, чѣмъ начинать тушовку, необходимо намѣчать линіями форму и границы тѣней.

ЛИСТЪ IV. МОДЕЛЬЮ МОГУТЪ СЛУЖИТЬ КЛАССНАЯ ДОСКА, ДВЕРЬ, ОКНО, КОРОБКА ИЗЪ-ПОДЪ СПИЧЕКЪ ИЛИ ПАПИРОСЪ, КНИГА ВЪ РАЗВЕРНУТОМЪ ВИДѢ, ЯЩИКЪ ОТЪ СИГАРЪ И Т. П.

Возьмемъ классную доску (см. рис. 1). Выберемъ мѣсто, съ котораго желали бы изобразить данный предметъ. Слѣдуетъ опредѣлить, какое положеніе онъ занимаетъ по отношенію къ плоскости горизонта.

Потомъ разстояніе cd сравниваемъ съ разстояніемъ ab и разсчитываемъ, во сколько разъ первое больше второго.

Рисуемъ легкими чертами четыреугольникъ съ такими отношеніями, какія мы опредѣлили въ натурѣ.

Опредѣляемъ толщину и ширину рамы у доски, а также тѣ сокращенія, которыя наблюдаются съ нашего мѣста.

Передавъ такимъ образомъ положеніе и форму даннаго предмета, можно попробовать передать и цвѣтъ его.

Рис. 2-й.—Дверь. Опредѣлите плоскость горизонта, отношеніе ширины къ высотѣ, толщину двери, ширину переплетовъ и размѣръ филенокъ. Особое вниманіе обратите на наклонъ поперечныхъ линій: всѣ линіи, лежащія выше горизонта, будутъ наклонены дальнимъ концомъ внизъ; всѣ линіи, находящіяся ниже горизонта, наклонены дальнимъ концомъ вверхъ. Чѣмъ дальше линія отъ горизонта, тѣмъ сильнѣе ея наклонъ. Подобнымъ же образомъ и въ той же послѣдовательности можно нарисовать окно.

Рис. 3.—Коробка изъ-подъ спичекъ. Опредѣлите отношеніе высоты къ ширинѣ; разсчитайте, какую часть всей высоты занимаетъ верхняя плоскость коробки; гдѣ приходится, по отношенію ко всей ширинѣ, уголъ коробки. При опредѣленіи отношеній помните, что измѣренія дѣлаются между крайними точками.

Набросайте затѣмъ общую форму коробки, передайте характеръ модели и слѣдите за тѣмъ, чтобы параллельныя линіи при сокращеніи сходились въ одной точкѣ.

Можно пробовать передать цвѣтъ изображаемаго предмета.

Рис. 4.—Книга въ развернутомъ и случайномъ положеніяхъ. Послѣдовательность рисованія та же, что и при рисованіи коробки отъ спичекъ или папиросъ, но съ прибавленіемъ опредѣленія общей толщины листовъ, а также передачи неправильной формы этихъ листовъ.

Рис. 5.—Коробка изъ-подъ сигаръ. Та же послѣдовательность въ рисованіи, какую мы предлагали при рисованіи коробки изъ-подъ спичекъ; измѣнено только положеніе предмета. Кромѣ того, отношенія частей модели здѣсь, разумѣется, иныя.

ЛИСТЪ V. РИСОВАНІЕ УПАКОВОЧНАГО ЯЩИКА.

Ящикъ слѣдуетъ подобрать такой, у котораго стороны были бы равныя по размѣру. Слѣдуетъ поставить его по отношенію къ зрѣнію такъ, чтобы была видна верхняя плоскость и двѣ боковыя стороны.

Рисунокъ начинаютъ съ опредѣленія отношеній частей модели, какъ вы дѣлали это въ предыдущихъ упражненіяхъ.

Обращайте вниманіе на тѣ неправильности, какія имѣетъ ящикъ, и старайтесь передать тѣ характерныя черты, которыя вы въ немъ замѣтили. Сдѣлавъ контуръ, передайте затѣмъ свѣтъ и тѣни.

Бруски, которыми обитъ ящикъ, рисуйте одновременно съ общей формой, сравнивая величину брусковъ съ промежутками между ними.

Подставку, или столъ, на которомъ находится модель, слѣдуетъ рисовать одновременно съ нею. Если же столъ или подставка слишкомъ большого размѣра, то можно ограничиться изображеніемъ только части ихъ.

ЛИСТЪ VI. МОДЕЛЬ—ДВѢ КНИГИ, ПОЛОЖЕННЫЯ ОДНА НА ДРУГУЮ.

Ходъ и послѣдовательность рисованія такіе же, какъ и при рисованіи упаковочнаго ящика. Разница только въ отношеніяхъ частей и характерѣ модели, а также и въ цвѣтѣ. Понятно, слѣдуетъ опредѣлить разницу въ толщинѣ книгъ.

ЛИСТЪ VII. МОДЕЛЬЮ СЛУЖИТЪ КОРЗИНКА ИЗЪ-ПОДЪ ПИРОЖНАГО.

Опредѣлите отношеніе частей модели, какъ мы дѣлали это раньше; разсчитайте, какую часть занимаетъ верхняя открытая поверхность корзинки; гдѣ приходится уголъ корзины; какую часть занимаютъ дранки; передайте разницу въ ширинѣ и толщинѣ этихъ дранокъ и, вообще, всѣ тѣ неправильности, которыя вы замѣтите въ натурѣ; вырисуйте хорошенько форму данной модели, а затѣмъ нарисуйте собственныя и падающія тѣни.

ЛИСТЪ VIII. МОДЕЛЬЮ СЛУЖИТЪ ТАБУРЕТЪ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками ширины и высоты; размѣрьте, какую часть всей высоты занимаетъ верхняя плоскость табурета, а также толщина ея. Гдѣ находится, по отношенію ко всей ширинѣ, уголъ табурета.

Опредѣлите ширину и толщину ножекъ, а также сравните промежутки между ними. Опредѣлите, гдѣ приходится конецъ ближней ножки по отношенію къ остальнымъ.

На какомъ уровнѣ, по отношенію ко всей высотѣ, находятся перекладины между ножками и верхнія планки.

Набросайте затѣмъ общую форму табурета, помня правило, что всѣ параллельныя линіи, при сокращеніи, должны сходиться въ одной общей точкѣ.

Когда модель будетъ нарисована, слѣдуетъ провѣрить отношенія какъ общей формы, такъ и частностей и, если не будутъ найдены ошибки, отдѣлать рисунокъ, передавая особенности данной табуретки, а потомъ нарисовать собственныя и падающія тѣни.

ЛИСТЪ IX. РИСОВАНІЕ ОКРУЖНОСТИ ВЪ СОКРАЩЕНІИ, ВЪ ВЕРТИКАЛЬНОМЪ, ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ И НАКЛОННОМЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Наиболѣе простой моделью можетъ служить кругъ, вырѣзанный изъ картона. На листѣ IX взятъ моделью тазъ, какъ болѣе сложная модель окружностей въ сокращеніи, имѣющая толщину и верхній ободокъ, что значительно усложняетъ рисованіе, въ сравненіи съ кругомъ, вырѣзаннымъ изъ картона.

Ходъ же рисованія остается, какъ въ первомъ, такъ и во второмъ случаяхъ, одинъ и тотъ же.

Рис. 1-й изображаетъ тазъ въ вертикальномъ положеніи. Опредѣлите отношеніе между крайними точками ширины и высоты таза; затѣмъ размѣрьте, какую часть всей ширины занимаютъ толщина и верхній ободокъ, и гдѣ приходится, по отношенію ко всей ширинѣ, центръ таза; черезъ центръ проведите вертикальную линію.

Разстояніе отъ крайней правой точки таза до центра будетъ больше, чѣмъ разстояніе отъ центра до крайней лѣвой точки таза.

Набросайте общую форму таза одновременно съ толщиною и ободкомъ его.

Намѣтьте внутреннюю толщину таза.

Обратите вниманіе на то, что въ натурѣ толщина вездѣ одинакова въ несокращенномъ видѣ, но чѣмъ дальше она удаляется отъ ближайшей къ рисующему плоскости, тѣмъ становится уже.

Рис. 2-й изображаетъ тотъ же тазъ въ горизонтальномъ положеніи. Ходъ рисованія и послѣдовательность построенія тѣ же, что и на рисункѣ первомъ.

Рис. 3-й изображаетъ тазъ въ наклонномъ положеніи. Вы должны опредѣлить отношеніе между крайними точками таза и намѣтить это отношеніе на бумагѣ; затѣмъ наклонной линіей намѣтить наклонъ таза, сравнивая эту линію съ горизонтальной. Далѣе вы опредѣляете ширину и толщину ободка, набрасывая одновременно всю форму таза.

ЛИСТЪ X. ВЕДРО, ПОСТАВЛЕННОЕ НИЖЕ ПЛОСКОСТИ ГОРИЗОНТА.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками ширины ведра и высоты, вмѣстѣ съ дужкой; потомъ разсчитайте, какую часть всей высоты занимаетъ дужка и

верхнее отверстіе ведра. Верхнимъ и нижнимъ основаніями ведра служатъ окружности въ сокращеніи въ горизонтальномъ положеніи. Какъ рисовать эти окружности, было объяснено выше.

Обратите вниманіе на отверстіе и дно ведра: такъ какъ отверстіе ведра ближе къ плоскости горизонта, то оно будетъ уже, чѣмъ дно ведра.

Набросайте общую форму ведра и намѣтьте, гдѣ, по отношенію ко всей ширинѣ ведра, приходятся ближній и дальній концы дужки ведра. Что же касается верхняго ободка ведра, который толще, чѣмъ стѣнки ведра, то набросайте его прямо на глазъ. Рисуя дужку ведра, обращайте вниманіе на внутреннюю форму промежутка между ней и ведромъ.

Потомъ нарисуйте столъ или табуретъ, на которомъ стоитъ ведро, и, если ведро сдѣлано изъ бѣлой жести, обратите вниманіе на рѣзкость границъ между свѣтомъ и тѣнью.

ЛИСТЫ XI И XII.

Листъ XI изображаетъ въ вертикальномъ положеніи русскій бурачокъ, сдѣланный изъ коры и служащій въ деревняхъ предметомъ хозяйственнаго обихода.

Общая форма этой модели отличается отъ предыдущей тѣмъ, что имѣетъ другія отношенія и не такую правильную форму, какъ ведро.

Значитъ, ходъ рисованія остается тотъ же, но слѣдуетъ обратить вниманіе на тѣ неправильности, которыя имѣетъ данная модель, а такъ какъ модель эта сдѣлана изъ коры, то, чтобы передать ея цвѣтъ и характеръ, нужно вырисовать полутона.

Листъ XII изображаетъ тотъ же бурачокъ въ случайномъ положеніи.

Послѣ опредѣленія общихъ отношеній всей модели и отдѣльныхъ частей, обратите вниманіе на поворотъ модели. Сравните нижній край модели съ горизонтальной линіей и замѣтьте, что лѣвая часть къ вамъ ближе правой, слѣдовательно, на рисункѣ она должна быть больше.

ЛИСТЪ XIII. ФОРМА ДЛЯ ПАСХИ.

Опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ; намѣтьте ближайшій уголъ, величину вершины, наклонъ сторонъ, толщину видимыхъ досокъ, величину и мѣсто выступающихъ клиньевъ.

Для того, чтобы форма не вышла кривой и не валилась на какую-либо сторону, нарисуйте и тѣ стороны основанія, которыя не видны, какъ показано на маленькомъ рисункѣ; въ полученномъ четыреугольникѣ проведите изъ угла въ уголъ діагонали;

изъ точки пересѣченія діагоналей возстановите перпендикуляръ къ вершинѣ; этотъ перпендикуляръ долженъ раздѣлить верхнюю площадку формы пополамъ.

Вырисовавъ контуръ модели, нарисуйте собственныя и падающія тѣни.

ЛИСТЪ XIV. РѢШЕТО ВЪ ГОРИЗОНТАЛЬНОМЪ И СЛУЧАЙНОМЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ.

Такъ какъ ходъ рисованія неоднократно разбирался уже на сходныхъ моделяхъ то это рѣшето мы находимъ нужнымъ предложить нарисовать безъ объясненій для того чтобы рисующій припомнилъ и уяснилъ себѣ все пройденное раньше.

ЛИСТЪ XV. РИСОВАНІЕ ЦВѢТОЧНАГО ГОРШКА, КРУЖКИ, ЛЕЙКИ ВЪ ДВУХЪ ПОЛОЖЕНІЯХЪ И ЧАШКИ.

Возьмите обыкновенный цвѣточный горшокъ; поставьте его вверхъ дномъ; опредѣлите отношеніе ширины къ высотѣ; разсчитайте, какую часть занимаетъ дно по сравненію съ высотой и съ шириной (см. рис. 1).

Проведите вертикальную линію, которая проходитъ черезъ центръ горшка.

Намѣтьте ободокъ цвѣточнаго горшка, набросайте общую форму, слѣдя за тѣмъ, чтобы по одну и другую сторону вертикальной линіи разстоянія до контура были одинаковы.

Рис. 2-й.—Кружка. Ходъ рисованія тотъ же, что и на первомъ рисункѣ. Разница только въ томъ, что въ первомъ случаѣ модель суживается кверху, а во второмъ – книзу, и прибавляется ручка, размѣръ которой опредѣляется пропорціонально величинѣ кружки.

Рис. 3-й.—Лейка, поставленная носикомъ кверху. Какъ и въ предыдущихъ случаяхъ, опредѣляются отношенія общей формы; затѣмъ размѣряютъ, какую часть занимаетъ носикъ, какъ по длинѣ, такъ и по толщинѣ.

Опредѣлите далѣе размѣръ ручки, проведите вертикальную линію, которая проходитъ какъ разъ черезъ центръ лейки, а потомъ рисуйте одновременно лѣвую и правую стороны и передайте общую форму модели.

Нарисовавъ контуръ, слѣдуетъ проложить главныя тѣни.

Слѣдующая модель (см. рис. 4)—та же лейка, но иначе поставленная. Ходъ построенія рисунка остается тотъ же, какъ и въ предыдущемъ случаѣ.

Рис. 5-й.—Чашка. Прежде всего нужно опредѣлить, сколько разъ высота помѣщается въ ширинѣ. Опредѣлите затѣмъ, какую часть всей высоты занимаетъ верхнее отверстіе чашки съ ободкомъ и нижняя выпуклая часть чашки. Черезъ центръ проведите вертикальную линію и набросайте форму данной модели, наблюдая за симметріей обѣихъ половинъ. Наконецъ, проложите собственную и падающую тѣни и полутона.

ЛИСТЪ XVI. ШКАТУЛКА ИЛИ СУНДУКЪ СЪ ОТКРЫТОЙ КРЫШКОЙ.

Сундукъ или шкатулка рисуется слѣдующимъ образомъ:

Послѣ опредѣленія общей формы модели, опредѣляютъ, какую часть занимаетъ крышка сундука, отверстіе съ толщиною стѣнокъ, и каковъ наклонъ крышки.

Затѣмъ намѣчаютъ ближайшій уголъ и набрасываютъ общій видъ сундука. При рисованіи общаго вида передаютъ сначала тѣ частности модели, которыя прежде всего бросаются въ глаза, а затѣмъ переходятъ къ передачѣ тѣхъ подробностей рисунка, которыя менѣе замѣтны.

Когда контуръ будетъ тщательно нарисованъ, слѣдуетъ передать свѣтъ и тѣни, а при желаніи, и окраску предмета.

ЛИСТЪ XVII. МЯЧЪ ИЛИ АРБУЗЪ.

Данная модель служитъ не для изученія контура, но для упражненія въ передачѣ округлости, свѣта и тѣни.

Нарисовавъ общую форму данной модели, вы намѣчаете форму и мѣсто главныхъ тѣней и свѣта; затѣмъ, сравнивая пятна по ихъ чернотѣ, вы соотвѣтственнымъ образомъ затушевываете ихъ.

При рисованіи шарообразныхъ моделей необходимо передавать полутона и рефлексы. И чѣмъ точнѣе вы прорисуете форму и отношеніе тѣней, тѣмъ рельефнѣе и красивѣе будетъ вашъ рисунокъ.

ЛИСТЪ XVIII. ЧАШКА.

Рисованіе чашки, по ходу построенія рисунка нисколько не отличается отъ рисованныхъ уже нами предметовъ. Надо только имѣть въ виду, что она состоитъ изъ ряда окружностей, сокращеніе которыхъ постепенно увеличивается по мѣрѣ приближенія къ плоскости горизонта. Такимъ образомъ, нижнія окружности будутъ здѣсь выпуклѣе, чѣмъ верхняя, которая сокращена сильнѣе другихъ.

ЛИСТЪ XIX. ВАЗА.

Одновременно съ опредѣленіемъ общей формы вазы, намѣтьте величину и мѣсто ручекъ и, проведя вертикальную линію черезъ центръ, рисуйте одновременно какъ форму вазы, такъ и ея ручекъ. Особое вниманіе обратите на передачу свѣта и тѣней.

ЛИСТЪ XX. КУВШИНЪ.

Послѣ опредѣленія отношенія частей, какъ большихъ, такъ и маленькихъ, приступайте къ рисованію общей формы; передайте характерныя особенности кувшина съ тѣми неправильностями, какія замѣтите; вырисовавъ тщательно формы кувшина, намѣтьте линіями блестящія точки и самыя темныя тѣни; затѣмъ, начиная тушовку съ этихъ темныхъ тѣней, старайтесь передать рельефъ кувшина, его окраску и блескъ.

ЛИСТЪ XXI. ДЕРЕВЯННОЕ ВЕДРО И УШАТЪ.

Оба предмета весьма схожи, какъ по своему построенію, такъ и по матеріалу.

При рисованіи обращайте вниманіе не только на вѣрную передачу пропорцій и частей модели, но также и на ихъ характеръ.

Старайтесь передать не только всѣ подробности моделей, съ которыхъ вы рисуете, но и самый матеріалъ, изъ котораго онѣ сдѣланы. Несмотря на отсутствіе у васъ красокъ, вы должны показать въ своемъ рисункѣ, что ведро и ушатъ сдѣланы изъ дерева, и даже дать почувствовать цвѣтъ этого дерева. Какъ было уже сказано, это достигается правильнымъ отношеніемъ тѣни, свѣта и полутоновъ.

ЛИСТЪ XXII. КОРЗИНА, ПЛЕТЕННАЯ ИЗЪ ДРАНОКЪ.

Одновременно съ передачей общей формы корзины, намѣчайте величину и направленія дранокъ, изъ которыхъ она сплетена. При этомъ рисуйте тѣ части, которыя особенно замѣтны, а при передачѣ свѣта и тѣни постарайтесь показать характеръ того матеріала, изъ котораго сдѣлана корзина.

ЛИСТЪ XXIII. СТЕКЛЯННЫЙ ГРАНЕНЫЙ ШТОФЪ.

Опредѣлите отношеніе между частями модели; найдите величину граней и горлышка съ пробкой. Намѣтьте также и противоположныя грани, которыя видны черезъ стекло.

Проведите вертикальную линію черезъ центръ бутыли. Рисуйте контуръ съ тѣми особенностями и пятнами, которыя подмѣтили въ данной модели.

Что касается передачи прозрачности и блеска стекла, то это достигается вѣрной передачей свѣта и тѣней. Особенно характерная черта стекла заключается въ томъ, что рядомъ съ самой блестящей точкой находится и самая темная собственная тѣнь, а тамъ, гдѣ, казалось бы, должна быть тѣнь, вы замѣчаете рефлексъ немного болѣе темный, чѣмъ свѣтъ. Чѣмъ точнѣе передадите вы всѣ эти переходы, тѣмъ лучше достигнете впечатлѣнія стекла.

ЛИСТЪ XXIV. КОВШЪ, ИЛИ ТАКЪ НАЗЫВАЕМАЯ ЕНДОВА.

Этотъ ковшъ въ XVII вѣкѣ служилъ предметомъ обихода. Въ настоящее время продается въ магазинахъ кустарныхъ издѣлій.

Приступая къ рисованію данной модели, вы опредѣляете отношенія между крайними ея точками. Затѣмъ находите, какую часть длины занимаютъ носъ и голова, отверстіе ковша, а также величину и мѣсто донышка.

Опредѣливъ такимъ образомъ размѣры, вы должны будете опредѣлить поворотъ ендовы, т.-е. гдѣ, по отношенію къ вашему зрѣнію, находятся носъ и передокъ ковша, и насколько влѣво или вправо отъ этихъ частей находится хвостъ.

Приступая къ передачѣ въ контурѣ формъ данной модели, вы все время имѣйте въ виду ея поворотъ. Когда достигнете въ линіяхъ того положенія, въ какомъ ендова находится по отношенію къ вамъ, обрисуйте контуръ съ тѣми характерными особенностями, какія замѣтите въ натурѣ. Затѣмъ вы приступите къ передачѣ цвѣта этой модели, а если на ковшѣ имѣется рѣзьба или рисунокъ, то слѣдуетъ изобразить и эти подробности.

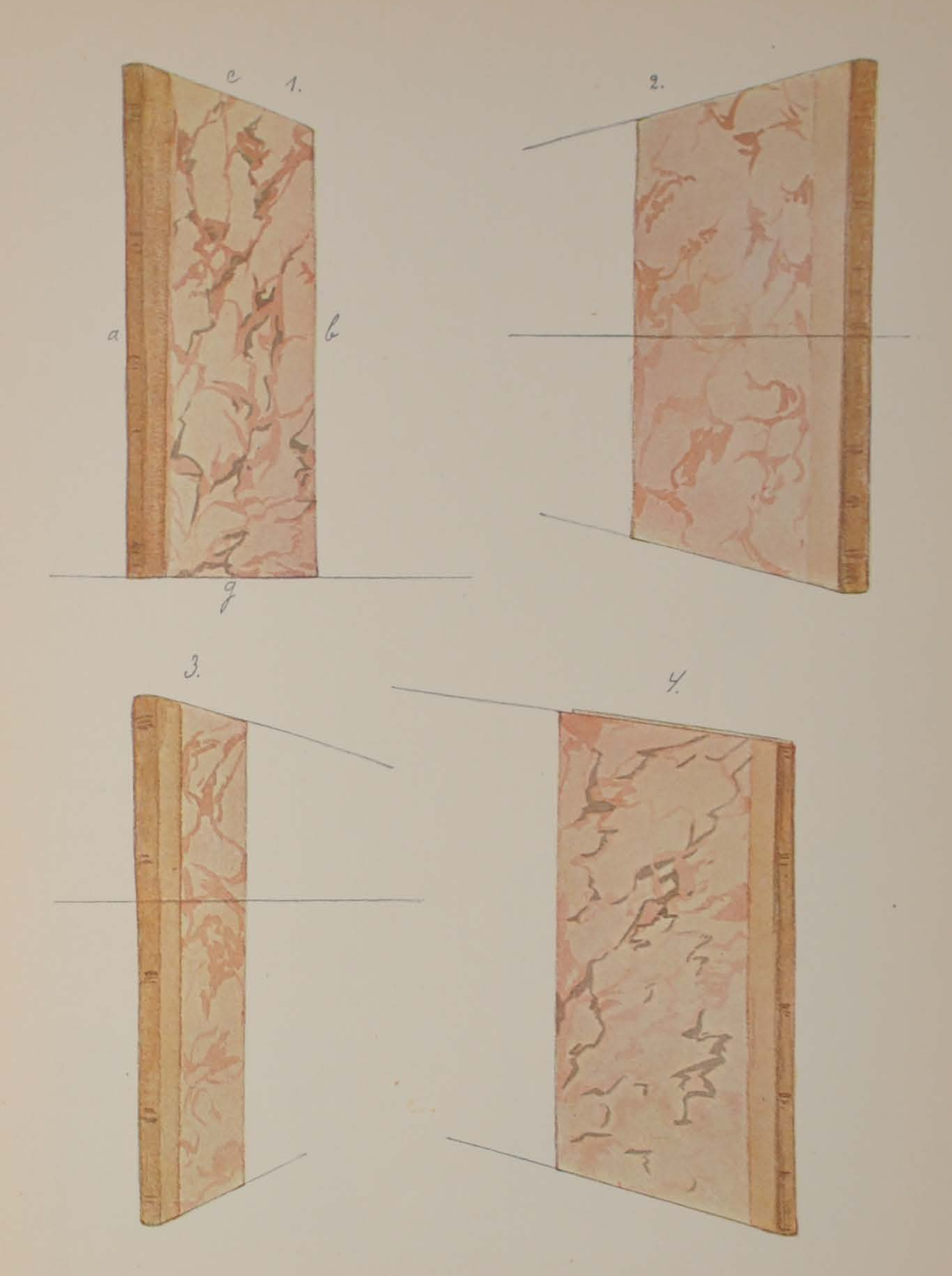
А. Новиковъ.

(Продолженіе слѣдуетъ).

■ ■ ■

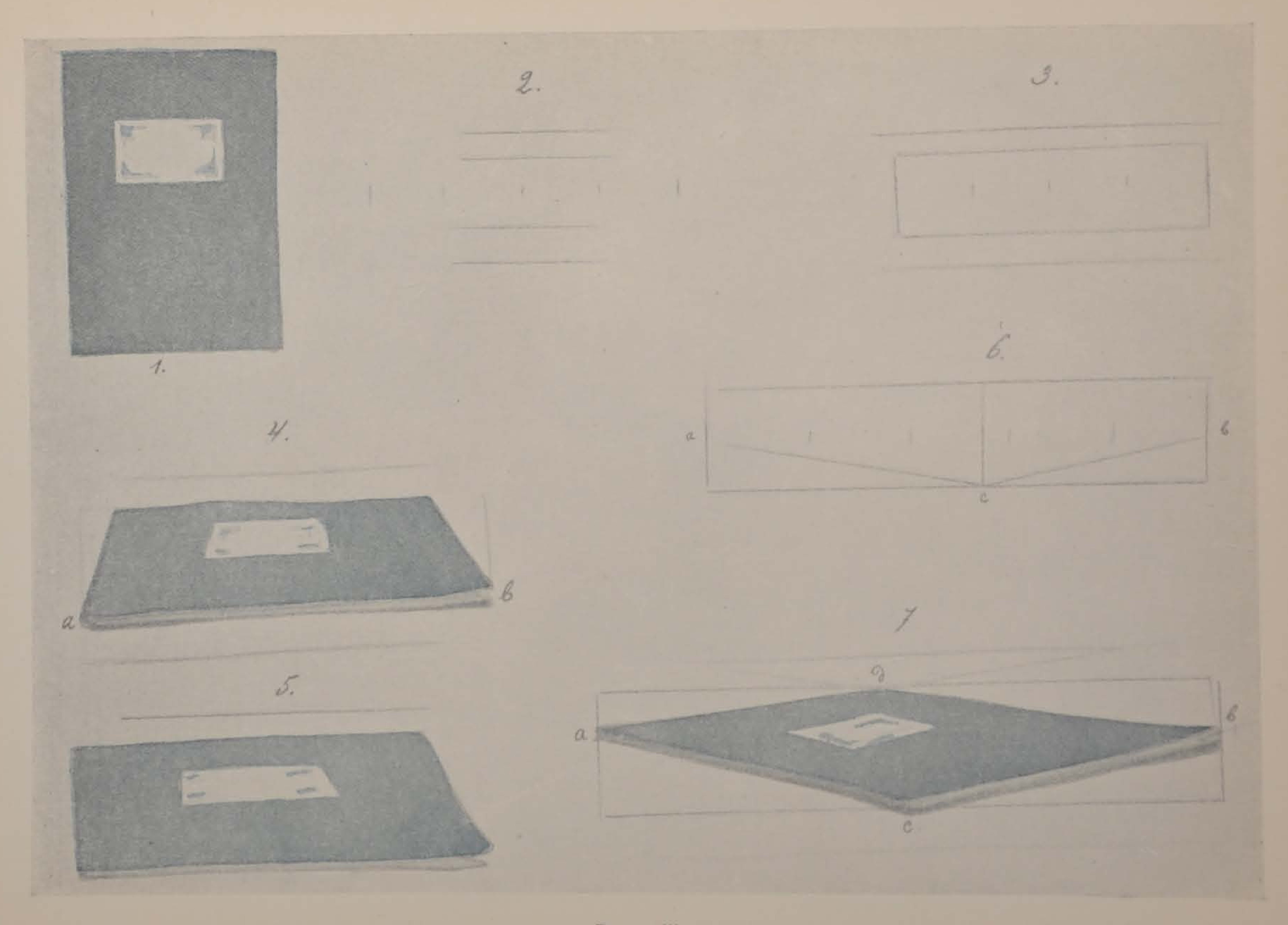
Листъ I.

Клише и печать „УНІОНЪ", Спб.



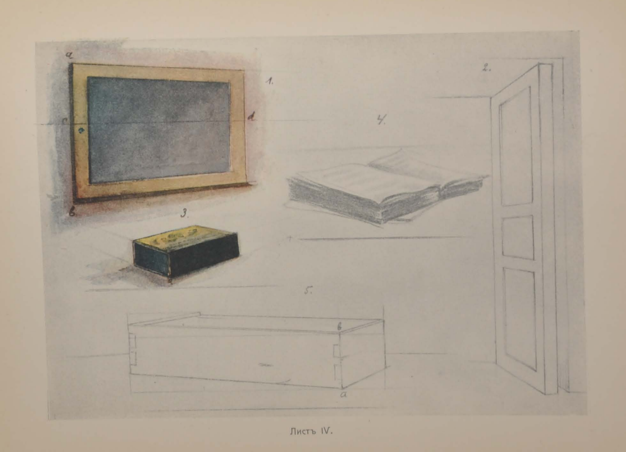
Листъ II.

Клише и печать „УНIОНЪ", Спб.



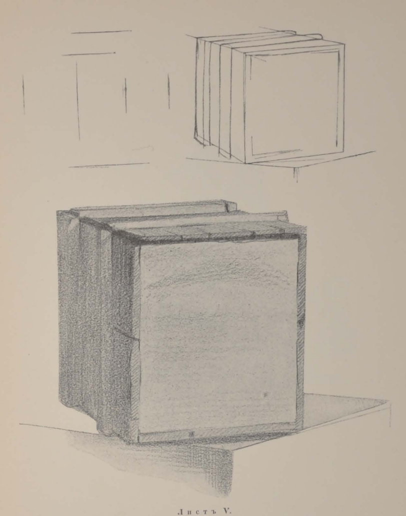
Листъ III.

Клише и печать „УНІОНЪ", Спб

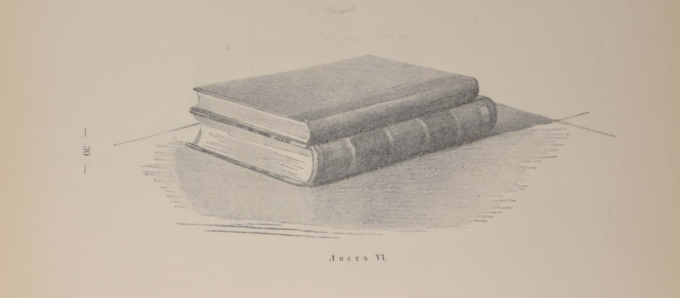


Листъ IV.

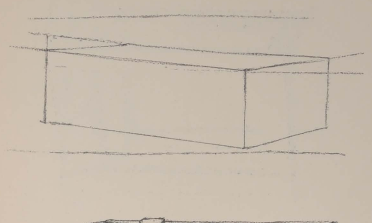
Клишэ и печать „УНІОНЪ“, Спб.

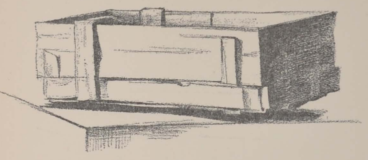


Листъ V.

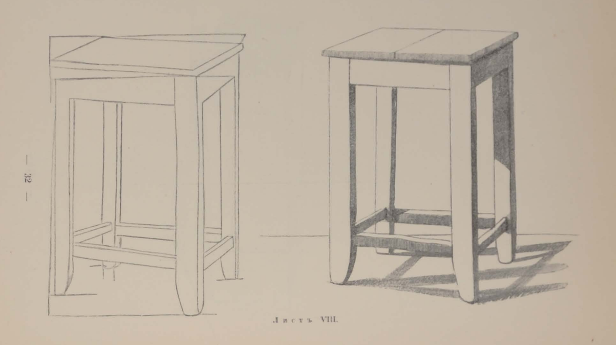


Листъ VI.

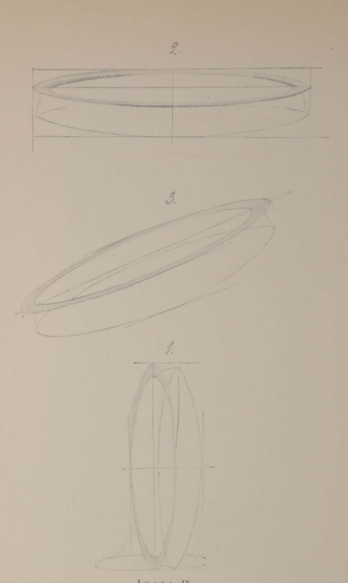




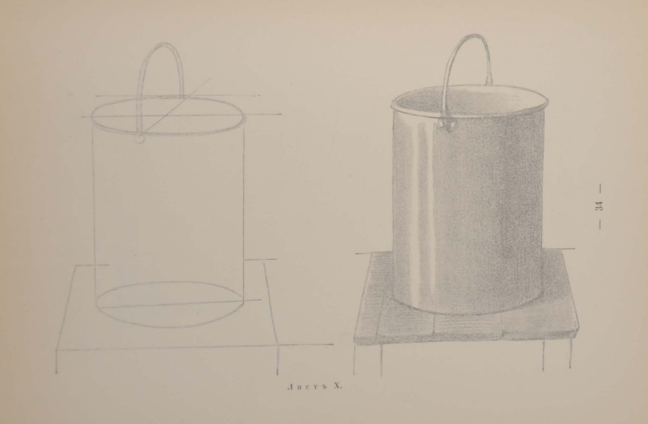
Листъ VII.



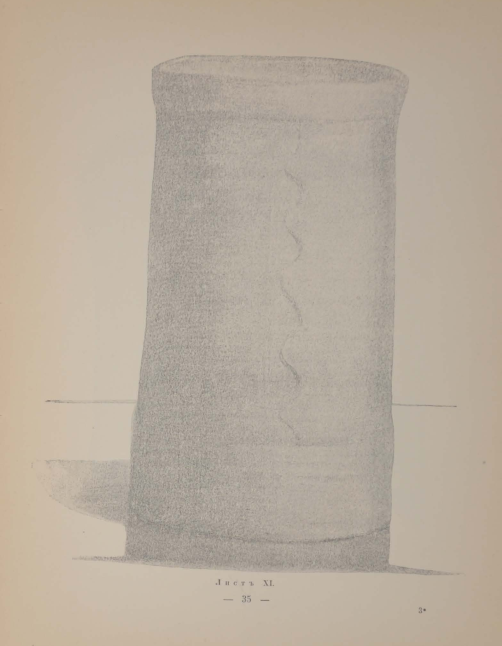
Листъ VIII.



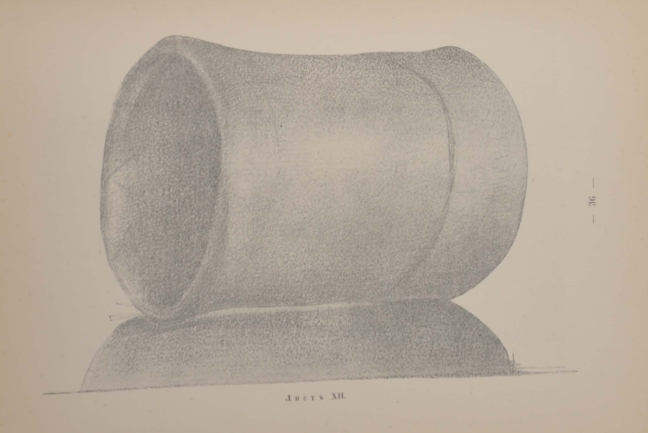
Листъ IX.



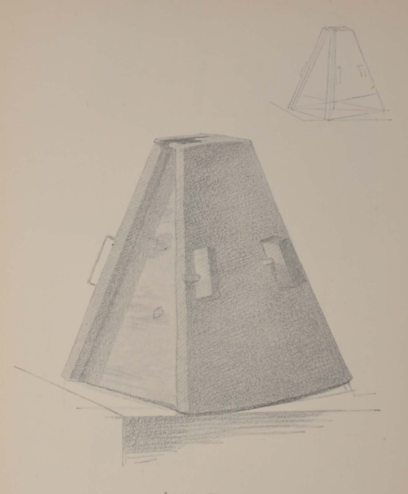
Листъ X.



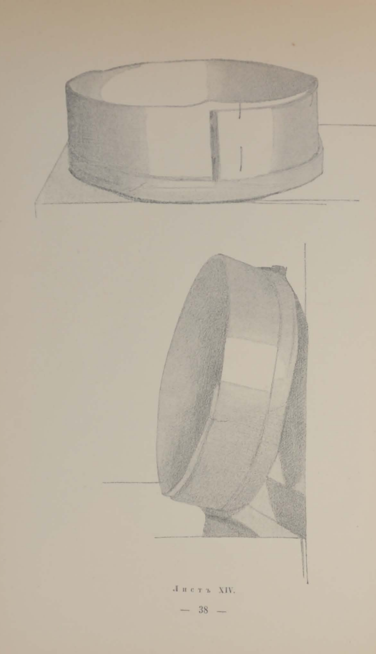
Листъ XI.



Листъ XII.



Листъ XIII.



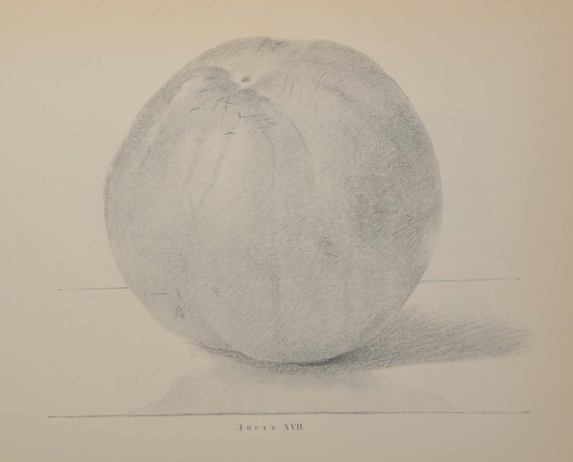
Листъ XIV.



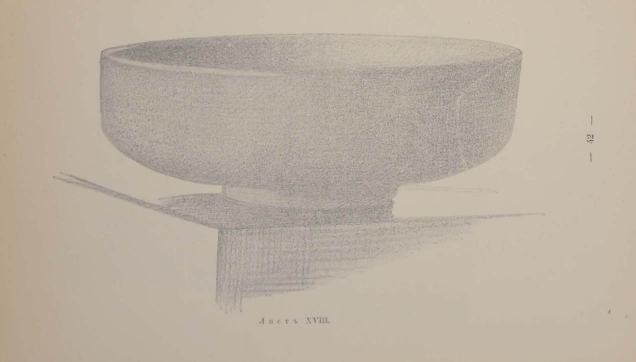
Листъ XV.



Листъ XVI.



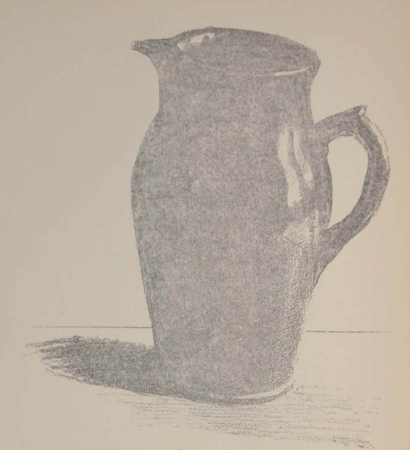
Листъ XVII.



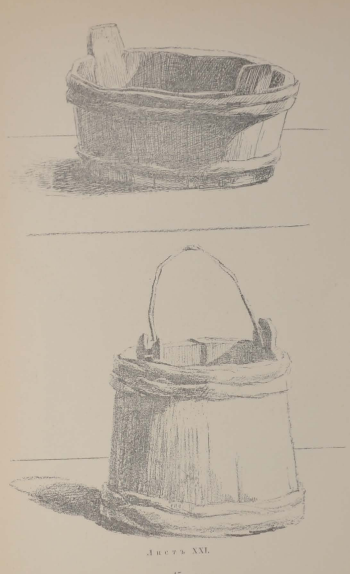
Листъ XVIII.



Листъ XIX.



Листъ XX.

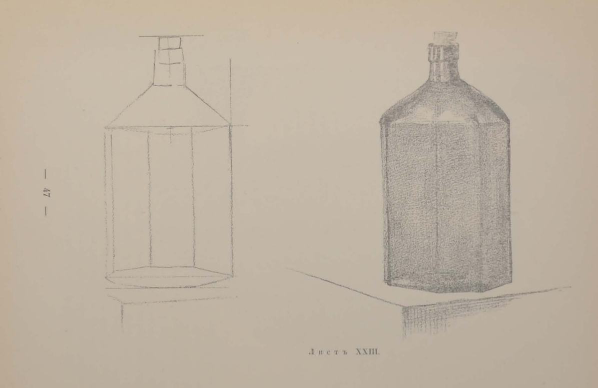


Листъ XXI.

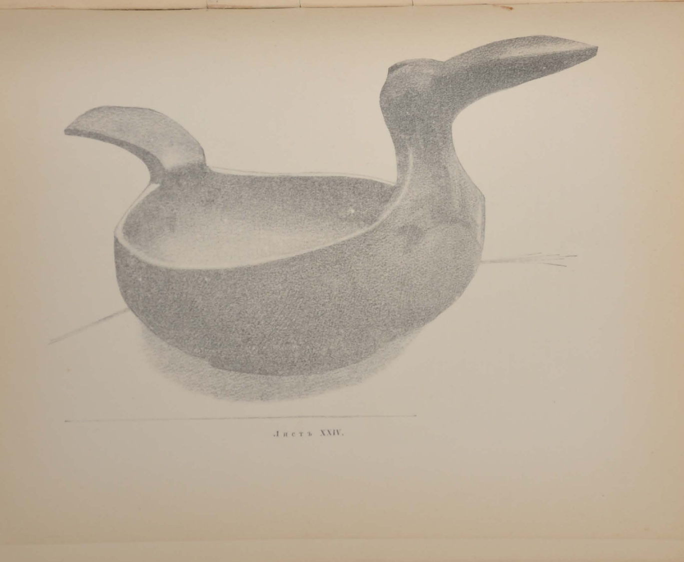




Листъ XXII.



Листъ XXIII



Листъ XXIV.

ОТМЫВКА ТУШЬЮ.

В. А. Лепикашъ.

Отмывка орнамента.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ЗАМѢЧАНІЕ.

Прилагаемые здѣсь рисунки показываютъ способъ отмывки наиболѣе характерныхъ орнаментовъ, которые приняты въ спеціальныхъ художественныхъ школахъ. Рисунки расположены въ порядкѣ возрастающей трудности. Такимъ образомъ, орнаменты архитектурно-художественные *чередуются* съ орнаментами натуралистическаго характера. Такое расположеніе матеріала дастъ возможность занимающемуся итти все время впередъ—отъ болѣе простого къ болѣе сложному, не возвращаясь послѣ трудныхъ упражненій къ легкимъ.

Вѣроятно, не у всѣхъ нашихъ читателей имѣется возможность достать гипсовые слѣпки именно тѣхъ орнаментовъ, рисунки которыхъ здѣсь помѣщены. Въ такомъ случаѣ ихъ можно замѣнить другими, болѣе или менѣе подходящими.

Ниже, послѣ практическихъ указаній пріемовъ отмывки, мы сочли полезнымъ помѣстить краткій историческій очеркъ, посвященный классическому орнаменту.

■ ■ ■

ПРАКТИЧЕСКІЯ УКАЗАНІЯ.

Работая кистью съ образцовъ классическаго орнамента, вы знакомитесь съ пластической формой даннаго мотива. Все то, что вами будетъ прорисовано и отмыто тушью, лучше усвоится и дастъ реальную пользу. Недостаточно только посмотрѣть на форму, нужно ее самому старательно прорисовать и прокладкой тѣней мокрой тушью прочувствовать ея рельефъ. Форма и красота орнамента зависитъ не только отъ рисунка и мотива, но и отъ игры пятенъ свѣта и тѣни. Всѣ классическіе орнаменты были именно разсчитаны на эту игру освѣщенія, вслѣдствіе чего они и примѣнялись невсюду одинаковые: въ одномъ мѣстѣ мы видимъ орнаментъ болѣе выпуклый, въ другомъ—болѣе плоскій, съ рѣзко очерченнымъ контуромъ. Иногда даже, для большей рельефности, орнаментъ раскрашивался соотвѣтствующими красками. При отмывкѣ орнамента нужно слѣдовать тому пріему, о которомъ говорилось въ предыдущемъ отдѣлѣ. Вначалѣ необходимо нарисовать карандашомъ вѣрный контуръ, при чемъ нужно стараться какъ можно меньше употреблять резинку. Когда контуръ готовъ, вы

берете мокрую губку и промываете весь рисунокъ, чтобы всѣ пятна и мелкія частицы карандаша, оставшіяся на бумагѣ, были удалены.

Отмывку начинайте только тогда, когда бумага совершенно высохнетъ. Первый разъ покрываете весь орнаментъ самымъ свѣтлымъ тономъ, оставляя бѣлыя мѣста незакрашенными. Бѣлыя мѣста орнамента будутъ соотвѣтствовать цвѣту бѣлой бумаги. Давъ просохнуть первому слою туши, покрываете второй разъ, оставляя въ необходимыхъ мѣстахъ первоначальный слой туши, и такъ продолжаете до тѣхъ поръ, пока не получите желаемой рельефности.

Старайтесь при этомъ не «зализывать» переходовъ одной тѣни въ другую: изящество и сочность рисунка отъ этого только проигрываютъ.

Напротивъ, опредѣленное разграниченіе тѣней и даже нѣкоторая кажущаяся небрежность въ исполненіи даютъ именно ту игру свѣта и тѣней, которыя дѣлаютъ рисунокъ красивымъ и художественнымъ.

НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ О КЛАССИЧЕСКОМЪ ОРНАМЕНТѢ.

Нельзя отрицать того, что развитіе художественнаго вкуса въ искусствѣ играетъ большую роль. Такую же роль въ художественномъ воспитаніи имѣетъ развитіе орнаментальнаго вкуса. Орнаментальный вкусъ нельзя относить къ прирожденнымъ дарованіямъ отдѣльныхъ людей, его необходимо разсматривать скорѣе, какъ общую наклонность разбираться въ эстетическихъ впечатлѣніяхъ, и эту наклонность раціональпо поставленное воспитаніе должно очищать и совершенствовать.

Уже съ самаго ранняго періода существованія человѣка мы наблюдаемъ его инстинктивное влеченіе такъ или иначе украсить самого себя, свои орудія и свое жилище съ извѣстнымъ вкусомъ. Даже въ каменную эпоху, изготовляя предметы для повседневныхъ практическихъ цѣлей, человѣкъ старался придать этимъ предметамъ изящную внѣшность, насколько то позволяли техника и знанія того времени.

Костяныя острія копій отдѣлывались въ формѣ, напоминающей лавровый или ивовый листъ, поверхность же ихъ покрывалась правильными полосками. Нѣкоторые предметы дилувіальной, пещерной эпохи покрыты линейными украшеніями въ видѣ розетокъ, лентъ и зигзагообразныхъ линій. Встрѣчается на нихъ также орнаментъ въ видѣ концентрическихъ круговъ и спиралей.

Неолитическая или позднѣйшая каменная эпоха, давшая начало гончарному производству (керамикѣ), внесла новыя черты и въ область орнамента. Всѣ глиняные сосуды той эпохи, какъ-то: горшки, амфоры, жбаны, кувшины, урны, украшались линейнымъ орнаментомъ. Орнаментъ на сосудахъ получался путемъ простыхъ вдавливаній пальцемъ въ еще сырую глину. Болѣе правильныя геометрическія формы вычерчивались ногтями или закругленными палочками. Орнаментъ получался также посредствомъ оттисковъ веревокъ.

Эпоха камня смѣнилась, какъ извѣстно, металлической эпохой.

Появились новыя декоративныя формы, какъ, напримѣръ: пряжки (фибулы), головные уборы діадемы, кольца, браслеты, цѣпочки. Всѣ эти предметы также украшались орнаментомъ, правда, все еще геометрическимъ, но въ болѣе богатыхъ сочетаніяхъ.

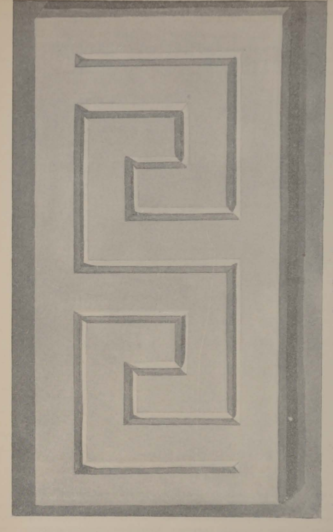


Рис. 1. Греческій меандръ.

Народы, достигавшіе высокихъ ступеней развитія, не ограничивались въ орнаментикѣ одними только геометрическими формами, а, на ряду съ ними, разрабатывали и *растительный* орнаментъ, съ которымъ мы встрѣчаемся уже въ глубокой древности. Творцами растительнаго орнамента считаются древніе египтяне.

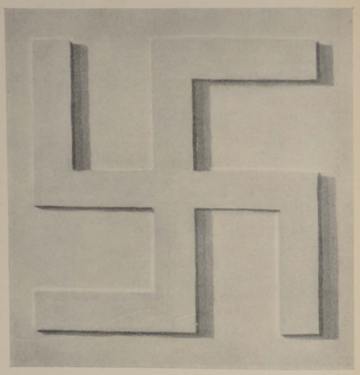


Рис. 2. Прямолинейный орнаментъ.

Характернымъ мотивомъ египетской орнаментики являются мѣстныя растенія—лотосъ и папирусъ. Формы этихъ растеній стилизовали, сочетали во всевозможныхъ комбинаціяхъ съ геометрическимъ орнаментомъ и соотвѣтствующимъ образомъ раскрашивали. Такимъ образомъ, получался богатый по формамъ и колориту узоръ.

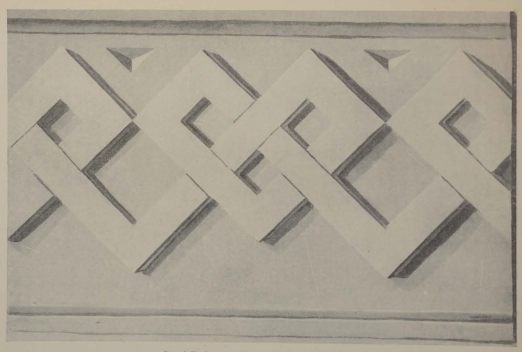


Рис. 3. Болѣе сложный прямолинейный орнаментъ.

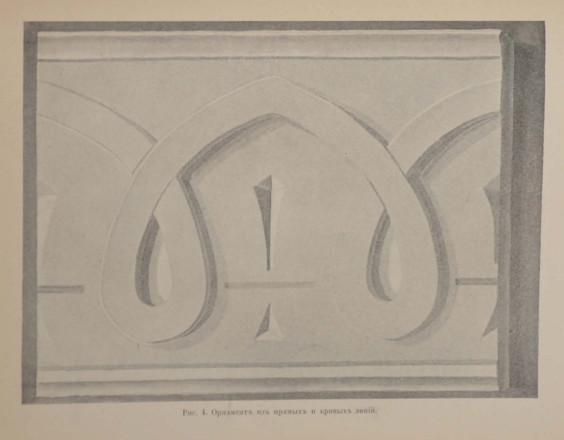


Рис. 4. Орнаментъ изъ прямыхъ и кривыхъ линій.

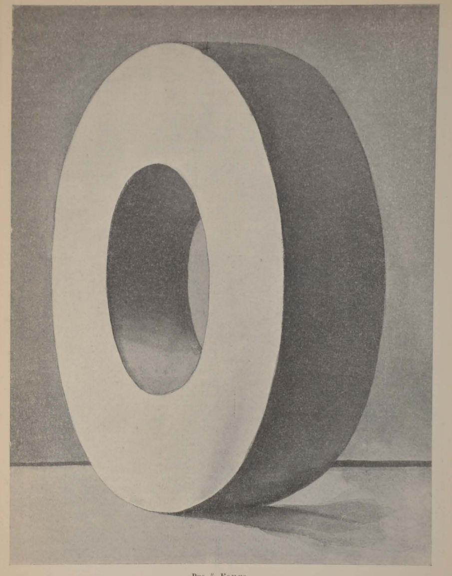


Рис. 5. Кольцо.

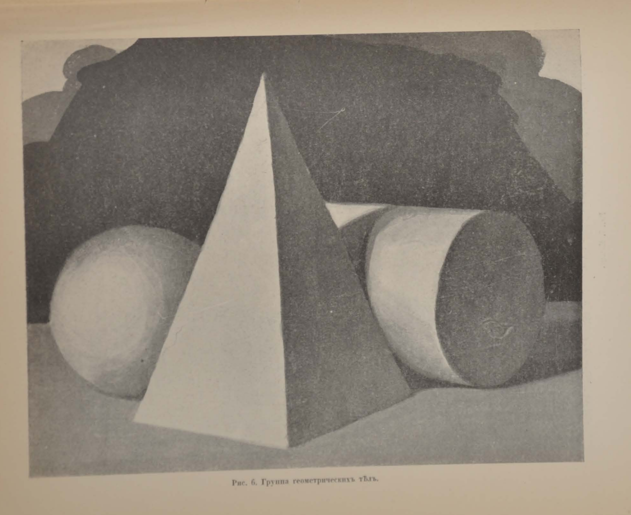


Рис. 6. Группа геометрическихъ тѣлъ.

Въ формахъ того же папируса и лотоса обработаны и колонны египетскихъ храмовъ. Позже, въ Новомъ египетскомъ царствѣ, въ росписи потолковъ египетскаго храма



Рис. 7. Стилизованный растительный листъ.

къ орнаментикѣ геометрическо-растительной прибавляются изображенія головъ *животныхъ и птицъ*.

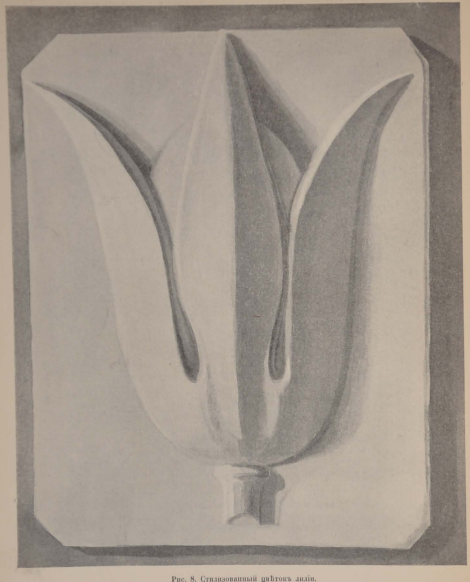


Рис. 8. Стилизованный цвѣтокъ лиліи.



Рис. 9. Вѣтка съ яблоками.



Рис. 10. Вѣтка дуба.

Одни народы заимствовали формы декоративнаго искусства у другихъ, своихъ сосѣдей, разрабатывали формы своихъ предшественниковъ или совершенствовали ихъ. Сообразуясь съ запросами своего духа, они вносили въ орнаментику много своего новаго. У каждаго народа, во всякой странѣ были мѣстная флора и фауна, изъ которыхъ и черпались мотивы орнаментальныхъ украшеній. Въ ассирійской орнаментикѣ мы встрѣчаемъ преимущественно египетскіе мотивы, но, на ряду съ послѣдними, есть и формы чисто месопотамскаго происхожденія,—это лента и плетенье. Кромѣ того, мы видимъ здѣсь такія орнаментальныя украшенія, какъ изображенія фантастическихъ крылатыхъ животныхъ, крылатыхъ быковъ и коней. Въ растительномъ орнаментѣ доминирующее положеніе у ассирійцевъ занимаетъ розетка, въ родѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки, которая встрѣчается также и въ древнемъ Египтѣ. Ассирійцы создали въ растительномъ орнаментѣ и свою собственную пальметку, въ видѣ силуэта пальмовой верхушки.

Символическій крылатый солнечный дискъ египтянъ также подвергается у ассирійцевъ значительной переработкѣ.

Богатую линейную и растительно - животную орнаментику даетъ такъ называемое микенское искусство. Образцы подобной орнаментики дошли до насъ въ видѣ кусковъ алебастроваго фриза Тиринѳскаго дворца. Здѣсь мы видимъ въ большомъ примѣне-



Рис. 11. Стилизованная вѣтка винограда.

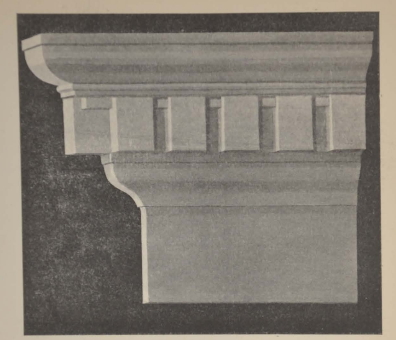


Рис. 12. Часть карниза іоническаго ордера.

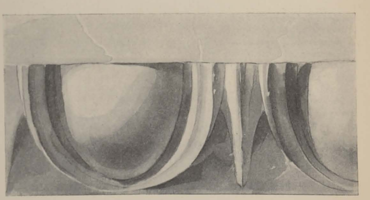


Рис. 13. Іоническій киматій.

ніи розетки, сердцевидныя спирали, полуовалы и вѣерообразныя пальметки. Стѣны известковой штукатурки дворцовъ расписывались слегка выступающимъ орнаментомъ. Среди орнаментальныхъ мотивовъ преобладали—своеобразная сѣтка съ ромбовидными

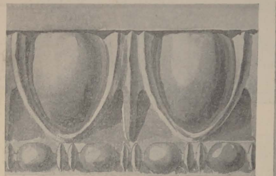



Рис. 14. Іоническій киматій.

петлями, спирали, волнообразныя линіи, завитки и вѣтки растеній. Оригиналенъ орнаментъ въ видѣ ленты съ розетками по краямъ, напоминающій потолочныя укра-

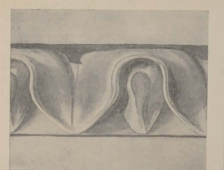



Рис. 15. Іоническій киматій.

шенія гробницъ Новаго египетскаго царства. Несомнѣнно, что этотъ мотивъ заимствованъ у египтянъ.

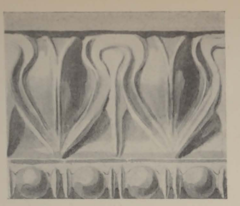


Рис. 16. Болѣе сложный киматій.

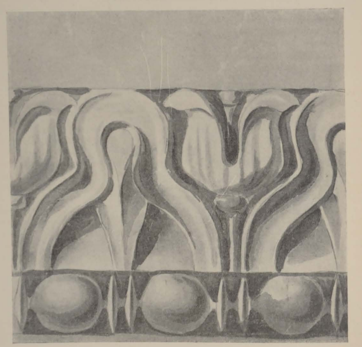


Рис. 17. Болѣе сложный киматій.

(Окончаніе въ слѣдующемъ томѣ).

ФИЛОСОФСКІЕ ЭТЮДЫ.

Искусство и природа.

«Художественная интерпретація не имѣетъ другихъ границъ, кромѣ законовъ гармоніи».

П. Гогэнъ.

Въ Греціи было. Устроили два художника состязаніе. Одинъ изъ нихъ изобразилъ корзину съ плодами. И такъ хороши, такъ живы и сочны были эти плоды, что птицы слетались и клевали ихъ. Другой нарисовалъ занавѣси надъ входомъ въ свое жилище. И такъ превосходны были пурпурныя складки этихъ занавѣсей, съ такой изящной простотой опоясывали ихъ золотые шнуры, такое тонкое было на нихъ шитье,—что всѣ люди принимали ихъ за настоящую ткань, и самъ соперникъ искуснаго мастера обманулся, вмѣстѣ съ другими, и призналъ себя побѣжденнымъ.

Такъ гласитъ преданіе, дошедшее къ намъ изъ древней, овѣянной миѳами Греціи.

Такъ, въ образной формѣ, выражена старая мысль, что *задача искусства состоитъ въ точномъ подражаніи природѣ.* Воспроизвести окружающую дѣйствительность, изобразить деревья, поля, воду съ отразившейся въ ней вереницей облаковъ, людей, дома, животныхъ, изобразить ихъ такъ, чтобы изображеніе какъ можно точнѣе и правдоподобнѣе повторяло натуру,—таковъ будто бы идеалъ искусства. И чѣмъ ближе художественное произведеніе къ этому идеалу, тѣмъ оно совершеннѣй, а самымъ совершеннымъ произведеніемъ, съ этой точки зрѣнія, будетъ, конечно, нарисованная корзина съ фруктами, на которую слетаются птицы, или портьера надъ дверьми, которую невозможно отличить отъ настоящей.

Такъ какъ взглядъ этотъ на задачи искусства до сихъ поръ пользуется значительнымъ распространеніемъ, такъ какъ до сихъ поръ приходится сплошь и рядомъ наблюдать, что художественныя произведенія оцѣниваются съ точки зрѣнія ихъ «естественности», ихъ «натуральности», ихъ сходства съ дѣйствительностью,— то мы считаемъ полезнымъ остановиться подробнѣе на теоріи подражанія и установить границы зависимости художника отъ природы.

Этому вопросу и будетъ посвящена сегодняшняя наша бесѣда.

* * *

Начнемъ съ того, что допустимъ на минуту, будто цѣль искусства, дѣйствительно, состоитъ въ подражаніи природѣ, въ копированіи окружающихъ насъ жи-

выхъ и мертвыхъ предметовъ, и посмотримъ, къ какимъ выводамъ обязывало бы насъ такое допущеніе.

Прежде всего, конечно, намъ пришлось бы признать величайшимъ художникомъ всѣхъ временъ и народовъ г-на Дагерра, изобрѣтателя фотографическаго аппарата.

Кто же сравнится съ нимъ въ искусствѣ воспроизводить природу во всѣхъ ея мельчайшихъ подробностяхъ и съ непогрѣшимой точностью? Что передъ нимъ всѣ эти Рафаэли, Микель-Анджело, Рембранты, Врубели, которые всегда намѣренно или безсознательно искажали природу, сообразно своимъ замысламъ и намѣреніямъ? Развѣ офорты Рембранта или рисунки Сѣрова могутъ хоть въ слабой мѣрѣ претендовать на ту вѣрность дѣйствительности, какой достигаетъ хорошая фотографія?

Правда, фотографія передаетъ пока лишь форму предметовъ и не умѣетъ еще удовлетворительно справляться съ ихъ окраской. Но, во-первыхъ, и произведенія художниковъ не всѣ же исполнены красками, а во-вторыхъ, цвѣтная фотографія—лишь вопросъ времени: черезъ нѣсколько лѣтъ наши фотографы несомнѣнно будутъ воспроизводить цвѣта предметовъ такъ же точно, какъ теперь они воспроизводятъ ихъ форму, и тогда намъ придется очистить наши музеи отъ загромождающихъ ихъ полотенъ и увѣшать стѣны фотографіями; профессорамъ Академіи придется толковать своимъ ученикамъ не о перспективѣ, колоритѣ и анатоміи, но о проявителяхъ, объективахъ, пластинкахъ, пленкахъ и т. п.; читатели же наши должны будутъ распродать «на вѣсъ» выпуски «Искусства для всѣхъ» и подписаться на какую-нибудь «Фотографію для всѣхъ», которая дастъ имъ возможность скорѣе и проще достичь высочайшей вершины мастерства—точнаго и вѣрнаго воспроизведенія природы.

Не правда ли, это—логическій выводъ изъ сдѣланнаго нами допущенія? И если можно внести въ него какую-нибудь поправку, то лишь одну: еще лучше, чѣмъ фотографія, отражаетъ природу хорошее зеркало, и такимъ образомъ не г-ну Дагерру принадлежитъ первое мѣсто въ Пантеонѣ художниковъ, но тому невѣдомому генію, который догадался въ свое время намазать стекло тонкимъ слоемъ амальгамы.

Если вѣрно, что подражаніе природѣ—конечная цѣль искусства, то самыми совершенными скульптурными произведеніями мы должны признать не мраморныя статуи, а раскрашенныя восковыя фигуры, ибо раскрашенный воскъ въ тысячу разъ точнѣе и правдоподобнѣе передаетъ натуру, нежели холодный, однотонный и неподатливый мраморъ. Въ одномъ парижскомъ музеѣ цѣлыя историческія сцены составлены изъ такихъ восковыхъ фигуръ, одѣтыхъ въ настоящія платья и окрашенныхъ въ натуральные цвѣта. Иллюзія достигается полная. Зритель, попавшій въ залы этого музея, поминутно обманывается, принимая восковыя фигуры за живыхъ людей, а живыхъ людей, посѣтителей и сторожей музея,—за восковыя фигуры.

Итакъ, вотъ куда долженъ отправиться любитель искусства, желающій увидѣть высшія достиженія скульптуры,—въ этотъ музей восковыхъ фигуръ, а не въ Лувръ съ его Венерой Милосской и сотнями другихъ античныхъ Венеръ и Аполлоновъ, не въ Люксембургъ, гдѣ красуются творенія Родена! Забудемъ же Фидіевъ и Праксителей и снимемъ шляпу передъ безвѣстными авторами этихъ замѣчательныхъ восковыхъ созданій! Рядомъ съ ними можно поставить только препараторовъ, набивающихъ

чучела птицъ и звѣрей, которыя также превосходятъ въ смыслѣ вѣрности изображенія самыя лучшія скульптуры.

Вступивъ на такой путь «переоцѣнки цѣнностей», мы должны быть послѣдовательны до конца и вычеркнуть изъ списка искусствъ музыку, которая совершенно не является воспроизведеніемъ природы и вообще не имѣетъ достойнаго первообраза въ дѣйствительности.

Мы должны признать, что архитектура также не удовлетворяетъ назначенію искусства, ибо никогда не копируетъ природу, но всегда умышленно ее видоизмѣняетъ, «стилизуетъ», создавая изъ различныхъ растительныхъ и животныхъ формъ причудливые орнаменты.

Наконецъ, мы обязаны будемъ заявить, что драмы Шекспира, трагедіи Расина, пушкинскій «Борисъ Годуновъ», «Фаустъ», «Валенштейнъ», «Иліада» и пр. и пр.— лишь по какому-то недоразумѣнію считались до сихъ поръ образцами высокой поэзіи, ибо авторы ихъ допустили сознательное искаженіе дѣйствительности и всѣхъ своихъ героевъ заставили говорить стихами, вмѣсто того, чтобы вложить имъ въ уста простую обыденную рѣчь. Наоборотъ, самыми лучшими драмами намъ придется признать стенографическіе отчеты объ уголовныхъ процессахъ, потому что въ нихъ полностью, безъ единаго пропущеннаго слова, запечатлѣна жизнь во всей ея неприкрытой наготѣ и правдѣ.

Вотъ къ какимъ выводамъ приводитъ насъ допущеніе, что цѣль искусства состоитъ въ подражаніи природѣ. Выводы, какъ видимъ, въ достаточной степени нелѣпы и чудовищны для того, чтобы съ ними можно было примириться. И разумъ, и чувство, и историческій опытъ отвергаютъ ихъ, а, слѣдовательно, должно быть отвергнуто, вмѣстѣ съ ними, и самое наше допущеніе.

* *
*

Противъ теоріи подражанія говоритъ и еще одно простое соображеніе. Предположимъ, что вы хотите изобразить лежащее передъ вами яблоко. Допустимъ, что вамъ удалось написать его съ такою точностью и съ такимъ натурализмомъ, что зрители не могутъ отличить его отъ настоящаго. Не ясно ли въ такомъ случаѣ, что зрителямъ будетъ совершенно безразлично, какое изъ двухъ яблокъ — нарисованное или натуральное—будетъ находиться передъ ними: какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ они получатъ одинаковое впечатлѣніе и испытаютъ одно и то же удовольствіе. И не скажутъ ли они художнику:—«Мы удивляемся твоему мастерству точно такъ же, какъ и твоему терпѣнію, но трудъ твой—увы! совершенно безцѣленъ и излишенъ. Ты могъ бы поступить проще, положивъ предъ нами второе, настоящее яблоко, которое мы все-таки предпочитаемъ нарисованному хотя бы уже потому, что его можно скушать!»

И замѣчательно, что, словно предчувствуя такой приговоръ, искусство всегда *боялось иллюзіи*, всегда бѣжало и бѣжитъ отъ нея, наперекоръ требованіямъ философовъ и часто даже противъ воли самихъ художниковъ.

Тамъ, гдѣ начинается иллюзія, кончается искусство. Раскрашенная восковая фигура, именно въ силу своей натуральности, вызываетъ у зрителя непріятное чув-

ство; именно потому, что она слишкомъ похожа на дѣйствительность, она не позволяетъ зрителю воспринять ее эстетически. Вы закричали бы отъ ужаса, если бы на самомъ дѣлѣ увидѣли живого Лаокоона и его сыновей, пожираемыхъ змѣями, и, конечно, такой же эффектъ произвела бы на васъ эта статуя, если бы она до точности, до иллюзіи воспроизводила дѣйствительность.



Лаокоонъ.

Но скульпторъ не захотѣлъ вводить зрителя въ обманъ, онъ умышленно допустилъ существенныя неточности, избравъ матеріаломъ мраморъ, лишивъ глаза зрачковъ, «стилизовавъ» пряди волосъ. И именно эти неточности, однообразіе окраски и другія отступленія отъ природы, которыя ни на минуту не позволяютъ зрителю забыть, что передъ нимъ не дѣйствительность, а статуя,—завершаютъ ея красоту и дѣлаютъ возможнымъ эстетическое созерцаніе ея.

И развѣ не то же самое дѣлается въ другихъ искусствахъ? Развѣ возможно было бы смотрѣть въ театрѣ «Макбета», если бы свѣтъ рампы и другія условія сцены не подчеркивали условности происходящаго дѣйствія и не мѣшали принять его за дѣйствительность? Если бы перенести то же самое дѣйствіе на улицу, въ случайную обстановку, то непредупрежденный прохожій принялъ бы его за скандалъ или происшествіе и пережилъ бы чувства, не имѣющія ничего общаго съ эстетическими. А развѣ такое искаженіе дѣйствительности, какъ стихотворная рѣчь, вредитъ художественному произведенію?—«Ни въ коемъ случаѣ,—говоритъ Тэнъ.—Это неопровержимо доказываетъ примѣръ «Ифигеніи» Гёте, написанной сначала прозой, а потомъ стихами. Она прекрасна въ прозѣ, но въ стихахъ неизмѣримо выше. Здѣсь дѣлается очевиднымъ, что именно измѣненіе обычнаго языка, введеніе ритма и метра сообщаютъ творенію Гёте его несравненную силу, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пѣніе, при звукахъ котораго духъ поднимается надъ пошлостью обыденной жизни, и передъ нами встаютъ древніе герои, забытое племя первобытныхъ людей, а среди нихъ—царственная дѣва, истолковательница воли боговъ, хранительница законовъ, благодѣтельница людей, въ которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человѣческой природы, чтобы прославить нашъ родъ и возвысить нашу душу». *)

Окиньте взглядомъ другія искусства; оцѣните разстояніе, отдѣляющее кокосовую пальму отъ греческой колонны или мелодичное журчаніе ручья отъ Бетховенской сонаты; подумайте, что музыка, если бы она захотѣла имитировать природу, напр., пѣніе соловья, должна была бы изъ концертныхъ залъ и храмовъ переселиться на эстрады увеселительныхъ садовъ; замѣтьте, что художники, не довольствуясь видоизмѣненіемъ природы, еще окружаютъ свои картины рамами, чтобы изолировать ихъ отъ всей остальной дѣйствительности и подчеркнуть условность своихъ изображеній; вдумайтесь во всѣ эти факты,—и вы должны будете согласиться, что подражаніе природѣ не есть конечная цѣль искусства.

Замѣчательно, что и сама природа поступаетъ такъ же, какъ художники, когда она хочетъ произвести на насъ эстетическое впечатлѣніе: она, если можно такъ выразиться, искажаетъ самое себя. Чтобы насладиться красотою какого-нибудь пейзажа, намъ непремѣнно надо смотрѣть на него *издали*, а при этомъ и дѣйствительныя формы предметовъ, и ихъ окраска совершенно измѣняются: далекій лѣсъ кажется сплошной синеватой каймою, лугъ представляется ковромъ, усѣяннымъ разноцвѣтными пятнами, облака, которыя вблизи суть не что иное, какъ сгустки сырого и противнаго тумана, кажутся на большомъ разстояніи причудливыми грудами ослѣпительно-бѣлаго снѣга или, вечеромъ, огненными перьями какихъ-то сказочныхъ птицъ. И именно это искаженіе подлиннаго лика природы даетъ намъ возможность воспринимать ее эстетически, какъ произведеніе искусства; вблизи же всякое очарованіе разсѣивается.

Если вы вспомните тѣ выводы, къ которымъ мы пришли въ предыдущемъ

*) И. Тэнъ. Философія искусства. Ч. I.

нашемъ очеркѣ—о сущности эстетическаго переживанія,—то вамъ станетъ понятна и основная причина упорнаго уклоненія искусства отъ дѣйствительности.

Въ самомъ дѣлѣ, мы нашли тогда, что эстетическое воспріятіе есть процессъ творческій, дѣятельный, что художественныя произведенія есть условные знаки, символы, по которымъ зритель самъ воссоздаетъ тѣ или иные образы дѣйствительности. Именно этимъ творческимъ характеромъ воспріятія мы и объясняли цѣнность эстетическихъ переживаній, объясняли то особое наслажденіе, которое испытываетъ зритель отъ созерцанія произведеній искусства.

Но, вѣдь, для того, чтобы совершался этотъ творческій процессъ, необходимо, чтобы художественныя произведенія были именно *условными* знаками, именно *символами*, иначе нечего было бы и воссоздавать. Если, вмѣсто символовъ, побуждающихъ зрителя къ творчеству, передъ нимъ будетъ иллюзія дѣйствительности, то зрителю просто ничего не останется дѣлать. Правда, и въ этомъ случаѣ онъ можетъ, въ видѣ исключенія, испытать удовольствіе, если находящаяся передъ нимъ точная копія дѣйствительности будетъ сама по себѣ красива: вѣдь, получаемъ же мы удовольствіе отъ фотографическихъ снимковъ съ красивыхъ и живописныхъ видовъ природы. Но легко понять, что въ этомъ случаѣ удовольствіе зрителя зависитъ не отъ свойствъ изображенія, а отъ свойствъ самаго изображаемаго предмета: красивъ предметъ самъ по себѣ—намъ пріятно, безобразенъ—мы отворачиваемся отъ него. Не то мы видимъ въ искусствѣ: сюжетъ тамъ не играетъ большой роли; онъ можетъ быть красивъ и возвышенъ, или безобразенъ и низменъ,—мы одинаково влечемся къ нему, онъ съ равной силой притягиваетъ насъ къ себѣ, если изображеніе талантливо. И это потому, что мы наслаждаемся въ искусствѣ не самими изображенными предметами, но тѣми внутренними процессами, которые они въ насъ вызываютъ...

Объ этомъ, впрочемъ, достаточно говорилось въ первомъ очеркѣ.

* *
*

Чтобы отдохнуть отъ всѣхъ этихъ отвлеченныхъ размышленій, совершимъ небольшую прогулку къ берегу моря. Такъ какъ путешествуемъ мы съ вами самымъ совершеннымъ и быстрымъ способомъ—при помощи фантазіи,—то мы могли бы выбрать одно изъ южныхъ морей, залитыхъ солнцемъ, сверкающихъ подъ его горячими лучами тысячами яркихъ, фантастическихъ красокъ. Но будемъ умѣренны въ своихъ стремленіяхъ и удовлетворимся хотя бы нашимъ скромнымъ Финскимъ заливомъ съ его бѣдными сѣверными берегами. Онъ—такой незатѣйливый, однотонный, и такъ просто кажется изобразить на полотнѣ его свинцовыя волны съ повисшими хмуро надъ ними сѣренькими облаками, нѣсколько рыбачьихъ лодокъ на берегу и пару сосенъ, торчащихъ надъ холодными гранитными глыбами: достаточно, повидимому, имѣть на палитрѣ три-четыре краски.

Пригласимъ съ собою нѣсколькихъ одинаково талантливыхъ и умѣлыхъ художниковъ и попросимъ ихъ написать эти сосны, лодки и волны со всею возможною точностью.

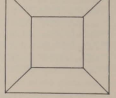
Черезъ нѣкоторое время—этюды закончены. Всѣ они превосходны, и мы не

знаемъ, которому изъ нихъ отдать предпочтеніе. Но странное дѣло—ни одинъ изъ нихъ не похожъ на другой, всѣ—разные. Всѣ наши художники изобразили одно и то же, но каждый—на свой особый, неповторяемый ладъ. Одинъ открылъ какія-то новыя, незамѣченныя нами краски въ прибрежныхъ камняхъ, другой подчеркнулъ силуэтный рисунокъ сосенъ на фонѣ неба, третій разукрасилъ перламутромъ пѣнные гребни волнъ и т. д. Тоской по южному горячему солнцу вѣетъ на зрителя отъ однихъ этюдовъ, влюбленностью въ загадочно-молчаливую и аскетическую природу Сѣвера проникнуты другіе, а третьи вызываютъ въ воображеніи суровые образы сказочныхъ героевъ финскаго эпоса. Откуда же взялась такая разница? Какъ случилось, что наши художники, желая быть аккуратными подражателями, оказались необузданными фантазерами и, вмѣсто точнаго воспроизведенія природы, дали намъ рядъ своихъ выдумокъ? Чтобы понять причину этого удивительнаго явленія, обратимся по обыкновенію къ своему собственному опыту.

Вамъ приходилось, конечно, встрѣчать въ иллюстрированныхъ журналахъ такъ называемыя «загадочныя картинки»: нарисована лѣсная поляна; кувыркомъ летитъ заяцъ, сраженный удачнымъ выстрѣломъ, а внизу подпись:—«Гдѣ охотникъ?»

Битыхъ полчаса вы разыскиваете этого таинственнаго охотника, переворачиваете такъ и сякъ картинку, тщательно изучаете каждый кустъ, каждый пригорокъ,—нѣтъ охотника! словно онъ сквозь землю провалился! Вы начинаете уже отчаиваться въ успѣхѣ своихъ поисковъ, какъ вдругъ неожиданно замѣчаете, что просвѣтъ неба между стволами двухъ деревьевъ имѣетъ форму человѣческой головы, облако служитъ туловищемъ, а вѣтки—руками и ногами. Еще немного—и передъ вами вполнѣ отчетливо вырисовывается со всѣми подробностями, съ ружьемъ и пороховницей, фигура пропавшаго охотника. Поразительно! Теперь уже, наоборотъ, вы никакъ не можете прогнать съ рисунка найденную фигуру, она выпячивается на первый планъ и закрываетъ собой остальной пейзажъ. Вы только удивляетесь, какъ можно было не замѣтить ея раньше!

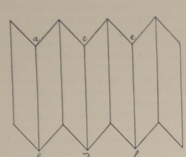
Это—одинъ примѣръ, который поможетъ намъ уяснить себѣ ту работу воображенія, которую совершаетъ художникъ, созерцая природу; а вотъ и другіе примѣры. Взгляните на помѣщенные здѣсь рисунки. На одномъ изображены два квадрата, одинъ внутри другого, а на другомъ (стр. 72)—рядъ параллелограммовъ. Меньшій квадратъ перваго рисунка вы можете представлять себѣ двоякимъ способомъ: смотря по вашему желанію, онъ будетъ казаться вамъ либо уходящимъ вглубь, либо приближающимся къ вамъ, выступающимъ надъ плоскостью большого квадрата. Въ первомъ случаѣ заднимъ будетъ меньшій квадратъ, во второмъ—большій.



Точно также линіи ab, cd, ef второго рисунка мы можемъ представлять себѣ то какъ верхушки выступовъ, то какъ ребра углубленій.

То же самое, только въ болѣе сложномъ видѣ, происходитъ и при созерцаніи природы: мы видимъ въ ней, въ сущности, то, что хотимъ видѣть, на что сознательно или безсознательно устремляется наше вниманіе. Одинъ и тотъ же предметъ,

одинъ и тотъ же пейзажъ совершенно иначе представляется различнымъ зрителямъ, въ зависимости отъ ихъ настроенiй и склонностей: васъ занимаютъ болѣе всего краски развернувшейся передъ вами картины,—и вы цѣликомъ погружаетесь въ созерцанiе ихъ сочетанiй; вашего сосѣда, напротивъ, интересуетъ преимущественно рисунокъ, сплетенiе и расположенiе линiй, на которыхъ онъ и сосредоточится; третьяго зрителя привлекаетъ, главнымъ образомъ, игра свѣта и тѣни и т. д., и т. д. Вообще, всякiй разсматриваемый нами предметъ,—говоритъ Карлъ Гроссъ,—«интересуетъ насъ лишь постольку, поскольку онъ соотвѣтствуетъ той суммѣ представленiй, которая въ данный моментъ владѣетъ нами, полагая, что этимъ единственнымъ отношенiемъ и соотвѣтствiемъ исчерпаны всѣ его существенныя особенности. Все остальное, присущее этому предмету, кажется намъ незначительнымъ и лишь на половину воспринимается сознанiемъ. Но стоитъ нашимъ интересамъ измѣниться, какъ тотчасъ же стушевываются тѣ стороны, которыя ранѣе были на первомъ планѣ,—совершенно другiя свойства предмета овладѣваютъ нашимъ сознанiемъ и кажутся существенными и главными». *)



Примите, кромѣ того, во вниманiе, что каждый художникъ имѣетъ особую склонность къ однѣмъ краскамъ или сочетанiямъ линiй и питаетъ антипатiю къ другимъ, что, изображая дѣйствительность, онъ безсознательно постарается подчеркнуть и выявить свои излюбленные мотивы и сгладить, потушить или вовсе уничтожить непрiятные ему элементы,—и вы поймете, почему этюды всѣхъ нашихъ художниковъ оказались различными и непохожими другъ на друга. Вы поймете, что это – не простая случайность, но неизбѣжный законъ, что художникъ *не можетъ* скопировать природу, даже если бы онъ этого захотѣлъ, ибо не можетъ мыслящее и чувствующее существо превратиться въ бездушную, безстрастную машину.

«Уклоненiе искусства отъ модели можетъ быть болѣе или менѣе замѣтнымъ,—писалъ Гогэнъ,—но оно происходитъ *всегда*. Ибо нѣтъ искусства, если нѣтъ преображенiя. Даже тотъ, кто думаетъ, что онъ копируетъ, даже онъ, если онъ, дѣйствительно, художникъ, преображаетъ модель по своему, потому что предметы, «скопированные» имъ, являются намъ окрашенными его личнымъ мiровоспрiятiемъ». **)

* * *

Итакъ, подражанiе природѣ не можетъ быть цѣлью въ искусствѣ не только потому, что такая цѣль безсмысленна, какъ мы видѣли это раньше, но и потому еще, что эта цѣль неосуществима, какъ это мы установили теперь. Нельзя изобра-

*) К. Гроссъ. Введенiе въ эстетику.
**) П. Гогэнъ. Путешествiе на Таити.

зить дѣйствительность, какъ она есть, ибо «дѣйствительности совсѣмъ нѣтъ» — по выраженію Достоевскаго (Дневникъ писателя. 1873).

Нѣтъ двухъ людей, которые видѣли бы одинаково одинъ и тотъ же предметъ, и, слѣдовательно, нѣтъ двухъ художниковъ, которые одинаково воспринимали бы природу. Желая изобразить, художникъ всегда видоизмѣняетъ, преображаетъ дѣйствительность по своему. Это положеніе можетъ считаться установленнымъ фактомъ, провѣрить который можно на всѣхъ художественныхъ произведеніяхъ всѣхъ временъ и народовъ.

Но, въ такомъ случаѣ, какую же роль играетъ природа по отношенію къ искусству? Почему всѣ художники называютъ ее своей учительницей и настаиваютъ на необходимости глубокаго и внимательнаго ея изученія?

Зачѣмъ понадобилось Микель-Анджело двѣнадцать лѣтъ заниматься анатоміей если всѣ созданныя имъ мощныя фигуры, съ горами нагроможденныхъ мускуловъ, являются гораздо больше плодомъ его фантазіи и воли, нежели воспроизведеніемъ дѣйствительно существующихъ людей?

Почему даже Гогэнъ, всю свою жизнь воевавшій за право художника изображать природу не только такъ, какъ онъ ее видитъ, но и такъ, какъ онъ хочетъ почему даже онъ восклицаетъ: «Каждый искренній мастеръ — ученикъ своей модели»?

Дѣло обстоитъ, повидимому, такъ: обращеніе къ природѣ является въ искусствѣ не цѣлью, а *средствомъ*. Представимъ себѣ, что художникомъ владѣетъ какая-либо сумма настроеній или идей, которыя онъ хочетъ воплотить въ своемъ произведеніи Если бъ онъ былъ музыкантомъ, онъ выразилъ бы свои настроенія или мысли посредствомъ семи звуковъ гаммы; если онъ поэтъ, онъ пишетъ стихи, т.-е. пользуется для выраженія своихъ переживаній словами языка; если же онъ живописецъ, то онъ беретъ краски и холстъ. Но, какъ поэту или композитору мало однѣхъ чернилъ и бумаги, а нужны готовыя слова или музыкальные тона, такъ и художнику, кромѣ холста и красокъ, тоже необходимы особые знаки, видимые, вещественные образы, въ которыхъ онъ могъ бы выразить свои переживанія. Эти-то знаки, эти образы онъ и находитъ въ природѣ, расточительно разбросанными на каждомъ шагу.

Если художникъ желаетъ выразить въ своемъ произведеніи поэзію чувственныхъ радостей, создать настроеніе безшабашнаго разгула, обильной, разнузданной животной жизни,—онъ поступитъ, какъ Рубенсъ въ своихъ многочисленныхъ оргіяхъ: знаками, въ которыхъ выразится его замыселъ, будутъ человѣческія фигуры, мчащіяся въ бѣшенномъ вихрѣ неистоваго пиршества, обнаженныя женщины съ растрепанными волосами и багрянымъ румянцемъ на щекахъ, изогнутые торсы, сплетающіяся руки, опрокинутые столы, разлитыя чаши съ виномъ, разбросанныя кисти винограда. Въ такихъ видимыхъ образахъ, заимствованныхъ изъ окружающей дѣйствительности, художникъ воплотитъ свой замыселъ и выявитъ свое настроеніе. Для другихъ замысловъ и другихъ чувствъ онъ возьметъ у природы другіе образы. Чтобы изобразить свое очарованіе мощью и величіемъ человѣческой мысли, онъ вылѣпитъ, какъ Родэнъ, голаго мускулистаго человѣка, напряженно и сосредоточенно вглядывающагося въ дали невѣдомаго, подперщаго голову рукой, судорожно стиснувшаго колѣни

и собравшаго всѣ силы своего духа и своихъ мышцъ въ одно страстное стремленіе впередъ и вглубь.

И здѣсь, слѣдовательно, онъ используетъ то, что даетъ ему природа,—формы человѣческаго тѣла,—какъ видимый знакъ, которымъ онъ изображаетъ свои внутреннія переживанія. Желая выразить на холстѣ тѣ чувства святости, любви и мудрости, которыя содержатся въ христіанскомъ миѳѣ о рожденіи Бога отъ дѣвы,—художникъ напишетъ женщину съ младенцемъ на рукахъ и назоветъ ее Мадонной. Для того, чтобы изобразить переживанія смѣха,—онъ воспользуется живописными фигурами запорожцевъ, сочиняющихъ письмо турецкому султану; напротивъ, чтобы выразить то сложное настроеніе, которому нѣтъ названія, и которое слагается изъ отчаянія, любви, ужаса, безумной надежды и безнадежнаго сознанія непоправимости содѣяннаго преступленія,—художникъ возьметъ у природы другіе знаки и изобразитъ Грознаго, убивающаго своего сына.

Сообразно своему темпераменту, своему вкусу и своимъ склонностямъ, художникъ выбираетъ изъ окружающей дѣйствительности тѣ образы, которые кажутся ему наиболѣе подходящими. Для воплощенія тѣхъ же самыхъ страстей и чувствъ, для которыхъ Рѣпинъ выбралъ Грознаго и его сына, другой мастеръ избралъ бы иные знаки, иныя фигуры. Желая выразить уныніе и безотрадность человѣческихъ будней, одинъ художникъ рисуетъ мрачную петербургскую комнату съ низенькимъ потолкомъ и отсырѣвшими обоями, въ которой онъ сажаетъ блѣдную швею, склонившуюся надъ работой; другой — изображаетъ канцелярскаго писца, зарывшагося въ грудѣ пыльныхъ и скучныхъ бумагъ; а третій—просто пишетъ осенній пейзажъ съ нависшими сѣрыми тучами, моросящимъ дождемъ, съ лужами, мокрыми деревьями, на которыхъ треплются по вѣтру желтые листья, и съ покривившимся крыльцомъ покинутой усадьбы. Но какъ бы ни были различны всѣ эти образы, всѣ они имѣютъ одинъ общій источникъ—природу, которая, такимъ образомъ, является для художника *средствомъ* выразить въ общепонятныхъ знакахъ свои внутреннія переживанія.

Отсюда слѣдуетъ, что *изученіе и наблюденіе природы является первѣйшей обязанностью художника*. Ибо, какъ поэтъ долженъ знать тотъ языкъ, на которомъ онъ пишетъ, какъ музыканту необходимо знаніе музыкальныхъ тоновъ и законовъ ихъ сочетанія, такъ и художникъ обязанъ знать тотъ матеріалъ, которымъ онъ будетъ пользоваться, и тѣ законы, которымъ подчиняется этотъ матеріалъ.

Чтобы населить свои полотна фигурами людей и животныхъ, онъ долженъ изучить ихъ пропорціи, ихъ движенія, системы мускуловъ, управляющихъ этими движеніями, ихъ форму и устройство. Ему должны быть извѣстны законы, которымъ слѣдуетъ ростъ вѣтвей и листьевъ, формы облаковъ, движеніе волнъ, законы перспективы и равновѣсія, словомъ, вся та сложная система закономѣрностей, которой подчинено все въ природѣ, и безъ которой она превратилась бы въ безформенный, безпорядочный и мертвый хаосъ.

Художникъ учится у природы ея методу. Мы говорили уже, что, заимствуя у природы образы для своихъ картинъ, художникъ не копируетъ ихъ, а, сознательно или безсознательно, преображаетъ, видоизмѣняетъ сообразно сво-

имъ намѣреніямъ. Но это видоизмѣненіе совершается не какъ попало, а по извѣстнымъ законамъ, какъ это происходитъ и въ самой природѣ. Быть можетъ, такихъ людей, какихъ изображалъ Микель Анджело, не существовало въ дѣйствительности, но они созданы съ такой же закономѣрностью, какъ живые люди, всѣ части ихъ тѣла такъ цѣлесообразно прилажены и такъ гармоничны, всѣ мускулы ихъ такъ хорошо отвѣчаютъ своему назначенію, что мы вѣримъ художнику и говоримъ: «эти люди *могли* быть, *могли* любить, страдать, бороться».

Конечно, такихъ звѣрей и чудовищъ, какихъ встрѣчаемъ мы на картинахъ Босха или Беклина, никогда не было на землѣ, но это не мѣшаетъ намъ относиться съ довѣріемъ къ фантазіи художника, ибо фантазія его подчинена опредѣленной логикѣ, которая кажется намъ убѣдительной, и которой онъ научился у природы. Не даромъ Леонардо да Винчи, задумавъ написать какое-то невиданное, фантастическое чудовище, превратилъ свою мастерскую въ зоологическій музей и кропотливо изучалъ формы и движенія всевозможныхъ животныхъ, птицъ и гадовъ. Логику природы хотѣлъ постичь великій итальянскій мастеръ, ту логику, которой подчинено все существующее на землѣ, безъ которой не могло бы жить самое ничтожное насѣкомое.

Наблюдайте природу, и вы увидите, что эта логика непогрѣшима и непоколебима. Каждое пятнышко на крылѣ бабочки, каждый листокъ одуванчика, каждый суставъ ноги животнаго—имѣютъ основаніе быть именно такими, какими мы ихъ видимъ.

Малѣйшее измѣненіе одного условія влечетъ за собой измѣненіе всѣхъ остальныхъ. Достаточно солнцу освѣтить одинъ пунктъ земного шара ярче, чѣмъ другой, чтобы и флора и фауна ихъ стали совершенно различны. Достаточно измѣнить условія жизни какого-нибудь животнаго, чтобы немедленно произошли глубокія измѣненія во всемъ его организмѣ. Все, что не подчиняется этой желѣзной логикѣ природы, этому закону естественной гармоніи,—обречено уничтоженію и смерти.

Вотъ, чему учитъ художника природа: она учитъ *гармоніи*. Въ примѣненіи къ искусству это значитъ, что всѣ части художественнаго произведенія должны быть связаны, должны такъ же соотвѣтствовать другъ другу, какъ соотвѣтствуютъ одни другимъ всѣ предметы, всѣ существа вещественнаго міра.

Иначе—въ произведеніи искусства не будетъ стиля, не будетъ цѣльности, не будетъ убѣдительности, не будетъ жизни.

* *
*

Итакъ, мы выяснили роль природы въ искусствѣ. Роль эта двоякая: *во-первыхъ*, природа является лучшимъ учебнымъ пособіемъ и лучшимъ учителемъ, какихъ можно пожелать; на ней художникъ учится, и у нея же научается онъ основному закону искусства—закону гармоніи. *Во-вторыхъ*, природа даетъ художнику тѣ видимые образы, въ которыхъ онъ можетъ выражать свои замыслы. Она, по выраженію Бодлера,—«сокровищница образовъ», она—«словарь, въ которомъ можно найти слова, составляющія фразу или разсказъ».

Художники ищутъ въ немъ лишь тѣ слова, которыя имъ нужны, и, соединяя ихъ по своему, придаютъ имъ совершенно новую физіономію.

Художники слѣдуютъ правилу, которое провозгласилъ Сологубъ: «Беру кусокъ жизни, грубой и бѣдной, и творю изъ нея сладостную легенду».

Иначе говоря, природа даетъ художнику лишь сырой матеріалъ, изъ котораго онъ строитъ свой собственный міръ. Этотъ міръ, эта «легенда», творимая художникомъ, можетъ быть и очень похожей на дѣйствительность, но можетъ и очень отъ нея отличаться. Насколько она будетъ далека отъ дѣйствительности, отъ природы, отъ реальной жизни, насколько она будетъ фантастична, причудлива, своеобразна,—это всецѣло зависитъ отъ личности художника, отъ склада его души, отъ его вкусовъ и склонностей. Тутъ нельзя дать какихъ-либо опредѣленныхъ указаній и предписаній.

Нельзя сказать художнику: будь непремѣнно реалистомъ, или непремѣнно фантастомъ, символистомъ, кубистомъ и пр. Каждый искренній художникъ можетъ быть лишь тѣмъ, чѣмъ онъ призванъ быть. Одинъ для того, чтобы выразить свои переживанія и воплотить въ краскахъ и линіяхъ свои замыслы, удовлетворится образами, взятыми изъ природы; другому эти образы покажутся недостаточными, мало выразительными, и онъ будетъ преображать и видоизмѣнять ихъ, онъ будетъ поступать, напр., такъ, какъ Ванъ-Гогъ въ своихъ портретахъ: «Я хочу написать портретъ моего друга,—художника, которому грезятся чудные сны,—писалъ онъ своему брату.— Я хотѣлъ бы вложить въ этотъ портретъ всю мою любовь къ нему, и совершенно произвольно выбираю краски. Я утрирую свѣтлый тонъ его волосъ до степени оранжеваго цвѣта. Затѣмъ, въ видѣ фона, вмѣсто того, чтобы изобразить банальную стѣну убогой квартиры, я напишу безконечность,—самый интенсивный синій тонъ, какой только имѣется на моей палитрѣ. Благодаря этой комбинаціи, золотистая голова на синемъ фонѣ будетъ казаться звѣздой въ глубокой синевѣ неба... Точно такъ же поступаю я и въ портретѣ крестьянина, представляя себѣ этого ужаснаго человѣка при полуденномъ солнцѣ, въ разгаръ жатвы. Отсюда эти оранжевые отблески, сверкающіе какъ раскаленное желѣзо; отсюда этотъ тонъ стараго золота, горящаго въ потемкахъ... Ахъ, мой милый, многіе увидятъ въ этомъ преувеличеніи карикатуру, но что мнѣ до этого!»*)

Такимъ образомъ, Ванъ-Гогъ, дѣйствительно, изъ куска жизни творитъ легенду. Разумѣется, могутъ быть и иныя отношенія къ натурѣ, нежели то, которое мы только что видѣли.

Иному художнику можетъ, напр., показаться недостаточнымъ и такое преображеніе модели, какое описываетъ Ванъ-Гогъ.

Для выраженія своихъ замысловъ онъ будетъ изображать такихъ существъ или такіе фантастическіе пейзажи, которыхъ совершенно нѣтъ въ дѣйствительности, и осудить его за это никто не имѣетъ права. Никто не можетъ запретить художнику пользоваться природой, какъ ему угодно, никто не можетъ указать единый рецептъ, который былъ бы годенъ для всѣхъ.

Плохимъ учителемъ оказался бы тотъ, кто сказалъ бы своему ученику: «Надо писать такъ, какъ я».

---

*) Я. Тугендхольдъ. «Французское искусство».

Или: «Надо писать такъ, какъ Рѣпинъ, какъ Рембрантъ, какъ Гогэнъ или какъ Врубель».

Истинный педагогъ далъ бы своему ученику какъ разъ противоположный совѣтъ. Онъ сказалъ бы ему: «Пиши такъ, какъ тебѣ свойственно, какъ подсказываетъ тебѣ твое собственное чутье. Ты можешь научиться у меня пріемамъ, техникѣ и художественной грамотѣ, но я не обязываю твое творчество итти по тому пути, по которому иду я самъ». Ибо нѣтъ такого пути, который былъ бы *единственно* правильнымъ и обязательнымъ для всѣхъ. Ошибаются тѣ, кто придаетъ большое значеніе «направленію» въ искусствѣ, кто полагаетъ, что найти истину значитъ примкнуть къ тому или иному «теченію». Истинъ въ искусствѣ не одна, а множество, и заключены онѣ не въ одномъ какомъ-либо «направленіи», а во всѣхъ и въ каждомъ.

И реалистъ, и символистъ, и импрессіонистъ, и футуристъ — въ равной мѣрѣ способны дать міру нетлѣнные образцы высокаго искусства, и въ равной же мѣрѣ могутъ оказаться они полнѣйшимъ ничтожествомъ. Дѣло, такимъ образомъ, вовсе не въ направленіи, къ которому примыкаетъ художникъ.

Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно прогуляться по «Эрмитажу» или другому какому-либо хранилищу великихъ произведеній искусства. Тамъ столько же школъ, столько же «теченій» и «направленій»,—сколько комнатъ. Которое изъ нихъ лучше? Которому отдать предпочтеніе? Въ которомъ истина?—Становится очевиднымъ, что художественная правда не принадлежитъ исключительно одной какой-нибудь школѣ, характеризующейся особой манерой письма и особымъ отношеніемъ къ природѣ. Нѣтъ, во всякой школѣ имѣются шедевры, равные другъ другу по своему художественному значенію, но совершенно различные во всѣхъ другихъ отношеніяхъ.

Изъ этого факта позволительно сдѣлать слѣдующій выводъ: художникъ имѣетъ право *какъ угодно* пользоваться тѣми образами, тѣмъ сырымъ матеріаломъ, который даетъ ему природа. Онъ можетъ видоизмѣнять эти образы, комбинировать ихъ по своему усмотрѣнію, отойти безконечно далеко отъ дѣйствительности. Единственный законъ, котораго онъ не смѣетъ преступить, это — законъ гармоніи, который господствуетъ въ искусствѣ такъ же, какъ и въ природѣ, и который требуетъ, чтобы всѣ части художественнаго произведенія, какъ всѣ части живого организма, находились въ строгомъ соотвѣтствіи другъ другу.

Какъ въ природѣ малѣйшее измѣненіе одного элемента влечетъ за собой измѣненіе всѣхъ остальныхъ, такъ и въ произведеніи искусства всѣ части должны быть связаны между собою такимъ образомъ, чтобы измѣненіе одной какой-либо линіи или краски требовало соотвѣтственнаго измѣненія другихъ. Вотъ тотъ урокъ, который даетъ художнику природа.

О томъ же твердятъ ему безсмертныя творенія старыхъ мастеровъ, поставившихъ искусство композиціи на недосягаемую высоту.

* * *

Такой взглядъ на отношеніе между художествомъ и природой приводитъ насъ къ заключенію, что цѣль «изобразительнаго» искусства, каковымъ является живо-

пись, состоитъ вовсе не въ «изображеніи». Изображеніе предметовъ внѣшняго міра служитъ въ искусствѣ не цѣлью, а средствомъ для выраженія замысловъ художника. Самое названіе живописи «изобразительнымъ» искусствомъ основано, повидимому, на неправильномъ пониманіи ея задачъ: вѣрнѣе было бы, на основаніи того, что намъ извѣстно, назвать ее искусствомъ «выразительнымъ».

Лишь въ одномъ, частномъ случаѣ живопись и рисованіе могутъ ставить себѣ, какъ будто, задачей изображеніе: въ портретѣ.



В. Кандинскій. *Картина.*

Но и здѣсь дѣло идетъ вовсе не о простомъ копированіи внѣшнихъ чертъ лица,—это задача фотографіи. Портретистъ, напротивъ, стремится къ тому, чтобы посредствомъ этихъ внѣшнихъ чертъ дать квинтъ-эссенцію даннаго человѣка, выявить скрытую за внѣшними чертами человѣческую душу. Отъ художественнаго портрета мы требуемъ больше, чѣмъ простого сходства: онъ долженъ дать намъ полное представленіе и о характерѣ, и о всемъ душевномъ мірѣ изображаемаго человѣка. Этотъ послѣдній и является главной цѣлью портретиста, и ради него художники часто созна-

тельно видоизмѣняютъ черты и краски лица, подчеркиваютъ однѣ изъ нихъ, смягчаютъ другія, однимъ словомъ, творчески преображаютъ свою модель, сообразно своимъ намѣреніямъ и своему представленію о данномъ человѣкѣ. Изъ этого слѣдуетъ, что, изображая человѣка, художникъ, въ сущности, лишь *выражаетъ* такимъ путемъ свое представленіе объ этомъ человѣкѣ и объ его духовномъ содержаніи. Такимъ образомъ, и здѣсь изображеніе внѣшнихъ чертъ служитъ лишь средствомъ для выраженія внутреннихъ переживаній художника—его чувствованій и мыслей по поводу даннаго лица.

* * *

Исканія и опыты нѣкоторыхъ современныхъ художниковъ выдвигаютъ еще одинъ вопросъ, который необходимо обсудить, а именно: *можетъ ли живопись быть совершенно отвлеченной?* Иными словами: можетъ ли художникъ для выраженія своихъ переживаній обращаться *не къ образамъ*, которые онъ находитъ въ природѣ или создаетъ при помощи своей фантазіи, а—непосредственно *къ краскамъ и линіямъ*, подобно тому, какъ композиторъ обращается непосредственно къ звукамъ, въ которыхъ нѣтъ никакого предметнаго содержанія?

Въ самомъ дѣлѣ, необходимо ли для того, чтобы выразить грустное настроеніе, изображать Гефсиманскій садъ,—или, быть можетъ, достаточно для этого просто наложить на холстъ рядъ красокъ, въ извѣстномъ сочетаніи, рядъ линій, которыя не изображали бы никакого опредѣленнаго предмета?

Такъ именно и поступаютъ нѣкоторые современные художники, ищущіе новыхъ путей въ искусствѣ. Образцомъ подобной живописи можетъ служить воспроизводимая здѣсь «картина» нашего соотечественника В. Кандинскаго, пользующагося въ Германіи значительной популярностью. Какъ видите, въ ней нѣтъ никакого предметнаго содержанія: это—просто комбинація линій и красокъ, въ которыхъ художникъ пытался выразить свои переживанія.

Оставаясь исключительно на почвѣ теоріи и не принимая во вниманіе личнаго впечатлѣнія, трудно возразить что-либо противъ подобной живописи.

Всѣ мы знаемъ, дѣйствительно, что различныя сочетанія красокъ вызываютъ въ нашемъ сознаніи болѣе или менѣе опредѣленныя психическія состоянія. Такъ, черныя краски соотвѣтствуютъ мрачнымъ настроеніямъ нашей души; синіе тона даютъ впечатлѣнія холода и безпредѣльности; «желтый, оранжевый и красный цвѣта,—какъ замѣтилъ еще Делакруа,—внушаютъ идеи радости и богатства».

Аналогичныя характеристики красокъ далъ и Гёте въ своемъ изслѣдованіи о цвѣтахъ: желтый цвѣтъ—веселый, онъ оживляетъ, даетъ нѣжное возбужденіе, согрѣваетъ; въ красновато-желтомъ—ощущеніе тепла, а въ желтовато-красномъ—живость, достигающая могучей силы; голубой—даетъ настроеніе холода, пустоты, уходящихъ въ даль пространствъ и т. д.

«Однѣ краски,—писалъ О. Уайльдъ,—не испорченныя никакой вложенной въ нихъ мыслью и не связанныя съ опредѣленной формой, могутъ многое сказать душѣ тысячью разнообразныхъ способовъ».

Къ сожалѣнію, художественная практика не дала намъ пока убѣдительнаго подтвержденія этой теоріи. Въ пользу картинъ Кандинскаго и его друзей говорятъ лишь одни отвлеченныя соображенія. Непосредственное же впечатлѣніе, производимое ими на зрителя, совершенно не оправдываетъ теоретическихъ предпосылокъ: онѣ ничего не вызываютъ въ душѣ зрителя, кромѣ недоумѣнія.

Разумѣется, это еще не основаніе для того, чтобы отвергнуть самый принципъ отвлеченной живописи. Быть можетъ, мы недостаточно подготовлены для воспріятія подобныхъ произведеній; быть можетъ, сами эти произведенія очень слабы и очень далеки отъ того совершенства, котораго можно добиться въ данной области.

Какъ бы то ни было, вопросъ о возможности отвлеченной живописи остается открытымъ, и намъ приходится пройти мимо современныхъ попытокъ въ этомъ жанрѣ, не осуждая ихъ лишь потому, что онѣ намъ непонятны, но и не имѣя основаній признать за ними какое-либо художественное значеніе.

Вадимъ Лѣсовой.

■ ■ ■

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРІИ ЖИВОПИСИ.

ОЧЕРКЪ ТРЕТІЙ.

Греческая и римская живопись.

I.

Крито-микенская культура громаднымъ большинствомъ современныхъ археологовъ и историковъ разсматривается какъ специфически греческая культура, какъ разсвѣтъ греческой цивилизаціи. Первоначальные изслѣдователи вполнѣ естественно обратили прежде всего вниманіе на сходство этой культуры съ египетской и ассиро-вавилонской; имъ бросились сначала въ глаза тѣ черты, что роднили между собою Азію, Египетъ, острова Эгейскаго моря и Грецію; лишь позднѣе была разгадана вся своеобразность и оригинальность крито-микенской культуры, называемой нынѣ нѣкоторыми изслѣдователями — эгейской и троянской, такъ какъ слѣды ея найдены на главныхъ островахъ Эгейскаго моря, а также на холмахъ Гысарлыка, въ Малой Азіи, гдѣ нѣкогда стояла древняя Троя, великій Иліонъ Гомера.

Главными центрами ея были: Микены и Тиринѳъ, въ южной области Пелопонеса, названной позже Арголидой, островъ Критъ и Троя, на малоазіатскомъ материкѣ, вблизи нынѣшняго Дарданельскаго пролива. Народъ, носитель этой культуры, развившейся и пришедшей въ упадокъ въ теченіе второго тысячелѣтія до Р. Х. (1600—1000 г.г.), были пелазги, предки—если не по прямой, то, во всякомъ случаѣ, по боковой линіи—позднѣйшихъ эллиновъ; это—тѣ «свѣтлопоножные ахеяне», подвиги которыхъ воспѣвалъ гораздо позднѣе старецъ Гомеръ.

Что крито-микенская культура находилась, въ особенности сначала, подъ сильнымъ вліяніемъ египетской и азіатскихъ цивилизацій, это—внѣ сомнѣнія.

Достаточно бросить поверхностный взглядъ на произведенія искусства критомикенскаго періода, чтобы убѣдиться въ наличности въ этомъ искусствѣ характерно-египетскихъ и ассирійскихъ мотивовъ: стилизованныхъ сфинксовъ, жуковъ, грифоновъ, лотосовъ, пальмъ.

Но всѣ чуждыя вліянія эти предки эллиновъ сумѣли переработать и вполнѣ впитать въ себя, создавъ, въ концѣ концовъ, свою цѣльную и законченную культуру, которая, въ свою очередь, несомнѣнно оказывала вліяніе и на египетскую, и на ассиро-вавилонскую цивилизаціи.

Съ точки зрѣнія исторіи живописи, которая насъ здѣсь исключительно интересуетъ, наиболѣе цѣнными представляются картины, написанныя al fresco[*]) на стѣ-

*) Особый пріемъ стѣнной живописи, при которомъ краски накладываются прямо на сырую известку стѣны.

нахъ дворца въ Кносѣ, на островѣ Критѣ. Дворецъ этотъ, открытый и изученный Эвансомъ, былъ, по всей вѣроятности, построенъ, судя по нѣкоторымъ надписямъ, царемъ Миносомъ, вокругъ котораго позднѣе сложились многія сказанія. Въ противоположность египетскимъ раскрашеннымъ плоскимъ рельефамъ, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ настоящей фресковой живописью: художники писали эти картины на свѣжей еще стѣнной штукатуркѣ. На бѣломъ или синемъ фонѣ съ поразительной яркостью свѣтятся краски—красная, желтая, темно-синяя. Размѣры фигуръ различны; многія носятъ монументальный характеръ. Здѣсь мы находимъ изображенія животныхъ среди пейзажей, охотничьи и боевыя сцены, религіозныя шествія. Фигуры—стилизованы, но все же носятъ болѣе реалистическій характеръ, чѣмъ изображенія большинства египетскихъ рельефовъ. Одна изъ лучшихъ фигуръ изображена на рис. 12.


Рис. 12. Юноша, несущій вазу (по Дрерупъ).

Какъ выразительна ея свободная и въ то же время напряженная поза; и какъ чувствуется ритмъ ея движенія! Нѣсколько странныя формы этого юноши чрезвычайно характерны для всѣхъ человѣческихъ фигуръ, созданныхъ критскими художниками: какъ мужчины, такъ и женщины обладаютъ на этихъ изображеніяхъ необычайно тонкой, точно переламывающейся пополамъ таліей, широкой грудной клѣткой и очень полными бедрами. Мужскія фигуры совершенно обнажены или же носятъ только маленькія кальсоны; но женщины одѣты въ очень пышныя и сложныя одежды: въ глубоко вырѣзанныхъ корсажахъ, со своими узко перетянутыми таліями и въ широкихъ, стоящихъ коломъ юбкахъ, съ завитыми париками на головѣ, онѣ нѣсколько напоминаютъ французскихъ модницъ XVIII столѣтія.

Нѣсколько болѣе примитивный характеръ носитъ стѣнная живопись Тиринѳскаго дворца; наиболѣе интересна среди этихъ изображеній сцена, извѣстная подъ именемъ «ловля быка».

Въ Микенской крѣпости мы находимъ настоящія картины: хотя онѣ написаны на извести, но, окруженныя рѣзной рамой изъ камня, онѣ носятъ уже самостоятельный, а не орнаментальный характеръ, какъ кносскія и тиринѳскія фрески. На одной изъ картинъ изображены люди съ ослиными головами (вѣроятно, предки позднѣйшихъ фавновъ и сатировъ), на другой—идущіе гуськомъ воины; изображенія всѣ профильныя и обведены на бѣломъ фонѣ чернымъ контуромъ.

Вполнѣ прикладной характеръ носятъ рѣзныя и выпуклыя изображенія на вазахъ, на камняхъ и на кубкахъ; но на нихъ необходимо хоть вкратцѣ остановиться для характеристики плоскостнаго искусства этой эпохи. Лучшимъ образцомъ микенскаго искусства могутъ по справедливости считаться плоскіе рельефы, украшающіе золотые кубки, найденные въ Амиклахъ (Вафіо) и передающіе сцену ловли дикихъ быковъ. Конечно, ничего подобнаго по выразительности, по свободной стремительности и правдѣ не создавало ни египетское, ни азіатское искусство (рис. 13).

Изъ рѣзныхъ изображеній на камняхъ наиболѣе интересенъ Минотавръ изъ Кноса, вырѣзанный на плоскомъ кругломъ камнѣ; кошмарное существо съ бычачьей головой трактовано здѣсь орнаментально и съ необычайной свободой (рис. 14).

Въ тѣсной зависимости отъ произведеній золотыхъ дѣлъ мастеровъ находилось гончарное искусство, какъ въ отношеніи формы сосудовъ, такъ и орнамента. Благодаря большому количеству дошедшихъ до насъ вазъ различныхъ эпохъ, мы можемъ безъ труда прослѣдить развитіе греческой вазовой росписи въ теченіе крито-микенскаго періода. Мы видимъ, что сосуды вначалѣ вовсе не раскрашиваются и не покрываются глазурью: цвѣтъ сосудовъ естественный—коричневато-красный; рисунокъ—лишь выцарапывается. Затѣмъ появляются первыя раскрашенныя изображенія и орнаменты, сперва на естественной глиняной поверхности, затѣмъ на глянцевитой поверхности; краски матовыя замѣняются позднѣе блестящими лаковыми красками. Фонъ—обыкновенно черный, темно-коричневый или красный; роспись по фону—темно-коричневая, бѣлая, желтая, красная съ бѣлымъ.



Рис. 13. Золотые бокалы изъ Вафіо (по Перро-Шипье, VI т.).

Орнаменты изучаемаго періода состоятъ изъ спиралей, извивающихся линій и лентъ; очень употребительны мотивы, заимствованные изъ морской фауны,—рыбы, морскія звѣзды, полипы, сепіи,—и растительные мотивы—стебли, листья, усики,—которые у микенскихъ художниковъ получаютъ большое развитіе, чрезвычайно характерное для эллинскаго искусства. Рѣже встрѣчаются на вазахъ воспроизведенія птицъ, четвероногихъ и людей; изображенія этихъ послѣднихъ нельзя назвать красивыми, но они очень типичны и выразительны. Такова извѣстная ваза, найденная въ Микенахъ, дошедшая до насъ лишь въ осколкахъ (рис. 15). Фигуры всѣхъ воиновъ—одного типа: длинныя, тонкія ноги, длинная шея; большой «утиный» носъ; борода клиномъ, усы выбриты.



Рис. 14. Минотавръ (по Эвансу).

II.

Около 1000 г. до Р. Хр. крито-микенская культура, сметенная дорянами, погибаетъ. Гибель эта, насколько мы можемъ судить теперь, произошла совершенно внезапно: развитіе микенскаго искусства обрывается рѣзко, и тотчасъ наступаетъ мракъ: выступившія на историческую арену молодыя дорическія племена были, вѣроятно, здоровѣе сравнительно изнѣженныхъ ахеянъ, утомленныхъ уже старой культурой, но, во всякомъ случаѣ, это были еще дикари, которые, разрушивъ старое, не въ состояніи были тотчасъ создать новыя цѣнности. Прошло, во всякомъ случаѣ, два столѣтія прежде, чѣмъ новые греки были въ состояніи создать нѣчто равноцѣнное произведеніямъ художниковъ Микенъ, Тиринѳа, Кноса и Трои.

Разрушеніе доисторической греческой культуры было столь полнымъ, что очень скоро о ней среди самихъ грековъ изгладилась память. Мѣсторасположеніе главныхъ центровъ этой культуры было забыто совершенно; лишь въ легендахъ и въ пѣсняхъ Гомера жили еще люди бронзоваго вѣка и ихъ мощные города Тиринѳъ, Микены, священный Иліонъ, самое существованіе которыхъ, однако, позже оспаривалось нѣкоторыми историками и философами.

Періодъ времени отъ переселенія дорянъ и до персидскихъ войнъ (1000—500 г.г.) принято называть греческимъ средневѣковьемъ. О живописи (въ тѣсномъ смыслѣ этого слова) греческаго средневѣковья мы должны признаться, что не знаемъ ничего. Намъ извѣстно, что различныя части храмовъ, воздвигавшихся въ это время, бывали покрыты яркими красками; намъ извѣстно также, что всѣ каменныя и деревянныя изваянія этой эпохи расписывались красками, и что нераскрашенныя статуи немыслимы даже для этого періода. Мы можемъ, наконецъ, съ нѣкоторымъ основаніемъ предположить, что внутреннія стѣны храмовъ покрывались фресками, съ изображеніемъ боговъ... Но ни одна изъ этихъ фресокъ до насъ не дошла, а остатки цвѣтной архитектуры и раскрашенной скульптуры столь скудны, что на основаніи этихъ данныхъ мы не могли бы составить себѣ никакого представленія о рисовальной и красочной техникѣ этой эпохи, о ея живописныхъ идеалахъ. Только вазовая живопись можетъ помочь намъ, хотя бы до нѣкоторой степени, разобраться въ этихъ вопросахъ.



Рис. 15. Ваза съ воинами (по Фуртвенглеру).

Правда, мы здѣсь имѣемъ дѣло уже не съ чистымъ искусствомъ, но съ прикладнымъ, съ особымъ видомъ художественной промышленности. Однако, какъ мы дальше увидимъ, греки достигли такой высоты въ этомъ прикладномъ искусствѣ, что, освободивъ его въ концѣ концовъ отъ служенія практическимъ цѣлямъ и потребностямъ жизни, создали цѣлый рядъ произведеній, имѣющихъ совершенно самостоятельное эстетическое значеніе, подобно картинѣ или статуѣ *).

Уже среди произведеній, оставленныхъ намъ мастерами Микенъ, Тиринѳа и Крита, археологи отмѣчали сосуды иного, повидимому, стиля, чѣмъ тѣ, которые являются наиболѣе характерными для этой эпохи. Этотъ второй стиль получилъ названіе народнаго или геометрическаго, такъ какъ, съ одной стороны, судя по грубымъ, плохо отдѣланнымъ формамъ этихъ сосудовъ, они выдѣлывались для низшаго класса населенія, съ другой—рисунокъ ихъ состоитъ изъ прямыхъ, ломанныхъ и параллельныхъ линій и различныхъ простыхъ геометрическихъ фигуръ. Въ крито-микенскій періодъ народный стиль этотъ совершенно не развивался, подавленный, вѣроятно, пышнымъ расцвѣтомъ микенскаго стиля; но съ гибелью ахейской цивилизаціи начинается самостоятельная жизнь этого геометрическаго стиля, становящагося подъ именемъ *дипилонскаго* характернымъ для всего начальнаго періода греческаго средневѣковья. Названъ онъ былъ археологами дипилонскимъ, такъ какъ наиболѣе интересные и многочисленные образчики его были найдены на Аѳинскомъ кладбищѣ, близъ такъ называемыхъ «двойныхъ воротъ» (Dipylon). Глиняные сосуды эти, вмѣстѣ съ различной домашней утварью, помѣщались въ могилы съ религіозной цѣлью. Постепенно измѣняясь, дипилонскій стиль просуществовалъ вплоть до VII столѣтія, когда на смѣну ему явился коринѳскій стиль. Развитіе дипилонскаго стиля вазовой живописи выразилось въ томъ, что расширился кругъ фигуръ и изображеній, которыми покрывались стѣнки сосудовъ: дипилонскія вазы микенскаго періода принадлежатъ къ строго геометрическому стилю; мы ничего не встрѣчаемъ на нихъ, кромѣ геометрическаго орнамента. Но затѣмъ на стѣнкахъ сосудовъ появляются изображенія людей, животныхъ, птицъ, растеній; изображаются охотничьи, военныя и бытовыя сценки. Но всѣ эти изображенія геометрически стилизованы, если можно такъ выразиться: люди, звѣри, предметы трактованы орнаментально, какъ геометрическія фигуры. Таковъ, напр., праздничный хороводъ на древне-аѳинской вазѣ (рис. 16): шесть мужчинъ, во главѣ которыхъ идетъ киѳаредъ, приближаются къ четыремъ женщинамъ. Всѣ держатъ въ рукахъ пальмовыя вѣтви. На другой вазѣ изображена похоронная процессія. Тщательно обозначены колесницы, ноги и хвосты лошадей, но какъ эти лошади, такъ и люди—крайне схематичны. Наврядъ ли можно думать, что виною тому—неумѣлость самого художника; не слѣдуетъ ли скорѣе видѣть въ этомъ вполнѣ сознательную стилизацію въ угоду господствовавшимъ вкусамъ?

Рисунки на вазахъ дипилонскаго стиля исполнены большею частью темно-коричневыми лаковыми красками по свѣтлому красновато-желтому фону.

Начиная съ VII вѣка и до VI вѣка, когда окончательно выработался стиль

*) Что сами греческіе живописцы, расписывавшіе вазы, хотя часто были горшечниками, сознавали себя настоящими художниками, видно изъ того, что они нерѣдко обозначали свои имена на сосудахъ.

черно-фигурныхъ вазъ, развитіе эллинской вазовой живописи представляется очень сложнымъ, и многочисленнымъ ученымъ, посвятившимъ себя детальнымъ изслѣдованіямъ исторіи греческой керамики, не все удалось еще разъяснить. Повидимому, дипилонскій стиль никогда не пользовался значительнымъ распространеніемъ въ азіатскихъ колоніяхъ грековъ; здѣсь микенскій стиль смѣнился непосредственно особеннымъ «по-микенскимъ» стилемъ, въ который вошли многочисленные египетскіе и ассирійскіе элементы, и главнымъ мотивомъ котораго служили растительныя формы, къ которымъ лишь позднѣе присоединились животныя формы. Стиль этотъ, черезъ острова Эгейскаго моря, перешелъ въ самую Грецію, гдѣ, успѣшно соперничая съ дипилонскимъ, утвердился особенно прочно въ Коринѳѣ, отчего позднѣе наиболѣе развитыя формы его и получили названіе коринѳскаго стиля.

Азіатскія вліянія на коринѳскій стиль очевидны: главные растительные мотивы—розетки, пальметты, цвѣты лотоса; изъ животныхъ—часто встрѣчаются стилизованные

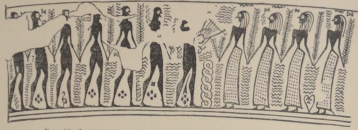


Рис. 16. Древне-аѳинская ваза дипилонскаго стиля (Iahrb. d. Inst., 1887).

въ ассирійскомъ духѣ—левъ, пантера, затѣмъ фантастическіе образы востока—грифоны, сфинксы, крылатыя дѣвы. Человѣческія фигуры играютъ еще очень скромную роль. При этомъ интересно отмѣтить, что, въ то время какъ на родинѣ этого стиля—въ греческихъ азіатскихъ колоніяхъ и на островахъ—человѣческая фигура разрабатывалась уже естественнѣе и свободнѣе, въ самой Греціи вліяніе дипилонскаго стиля все еще даетъ себя чувствовать, и лишь къ концу VII вѣка вліяніе это слабѣетъ. Азіатскія вазы этого періода большею частью исполнены при помощи кисти коричневой краской по бѣлому фону; внутренній рисунокъ на фигурахъ выцарапывался (рис. 17). На вазахъ же коринѳскаго стиля фигуры бураго цвѣта выдѣлялись на желтомъ фонѣ. Отдѣльные орнаменты проходились бѣлой и красной красками. Сосуды, изображенные на рисункѣ 18-мъ, принадлежатъ къ позднѣйшему коринѳскому стилю.

Въ VII же вѣкѣ мы впервые встрѣчаемся со стремленіемъ согласовать рисунокъ съ формой сосуда: фигуры, орнаменты подчеркиваютъ тотъ или иной изгибъ, ту или иную выпуклость. Вырабатываются особые орнаменты для ножки чаши, ярко выражающіе ея характеръ подставки; высокое тѣло сосуда еще болѣе подчеркивается вытянутыми въ высоту орнаментами и фигурами. Характеръ и позы фигуръ, нано-

симыхъ на внутреннія поверхности, строго обусловливаются вогнутостью этой поверхности. На всѣхъ вазахъ разсматриваемаго періода фигуры какъ людей, такъ и животныхъ занимаютъ строго профильное положеніе, и въ этомъ обстоятельствѣ нѣкоторые изслѣдователи видятъ доказательство мощнаго воздѣйствія, которое оказало на греческую вазовую роспись египетское искусство. Фигура воина на рис. 17 поставлена совершенно по-египетски: голова повернута въ профиль, корпусъ нарисованъ en face, а ноги опять занимаютъ профильное положеніе. Но, въ то время, какъ египетское искусство остановилось на этой, рано имъ достигнутой ступени и повторяло въ теченіе всей своей долгой исторіи однѣ и тѣ же формулы, греки скоро освободились отъ воспринятой ими схемы. Мы прежде всего видимъ, какъ корпусъ принимаетъ профильное положеніе, согласно съ положеніемъ головы и ногъ; затѣмъ тѣло начинаетъ трактоваться все болѣе свободно: его ставятъ въ три четверти, en face, положеніе плечъ становится естественнымъ; встрѣчаются все чаще смѣлые ракурсы. Но лица продолжаютъ быть повернутыми въ профиль, и только позднѣе, на картинахъ, фрескахъ и мозаикахъ, лица поворачиваются къ намъ прямо и въ три четверти.



Рис. 17. Обломокъ самосскаго сосуда (по «Antike Denkm.»).

Съ VII вѣка, вмѣстѣ съ развитіемъ коринѳскаго и близкихъ къ нему островныхъ стилей, въ вазовую живопись проникаютъ религіозные, миѳическіе, эпическіе сюжеты, занявшіе съ тѣхъ поръ значительное мѣсто въ вазовой росписи, рядомъ съ бытовыми сценами.



Рис. 18. Коринѳскіе сосуды (по Rayet-Collignon).

Въ VI вѣкѣ художественная гегемонія въ занимающей насъ области переходитъ къ Аѳинамъ, гдѣ вырабатывается и достигаетъ высокой степени совершенства такъ называемый черно-фигурный стиль, наиболѣе совершенный стиль греческаго средневѣковья какъ по формѣ самыхъ сосудовъ, такъ и по рисункамъ, украшавшимъ ихъ поверхность. На красновато-коричневомъ фонѣ глины выступаютъ блестящія черныя фигуры; внутренній рисунокъ процарапывается и часто проходится бѣлой или желтой краской. Фигуры женщинъ обыкновенно сплошь заливались бѣлой краской; въ отличіе отъ нихъ, мужскія фигуры оставались черными. Изобрѣтеніе

этого пріема, которому современники придавали очень большое значеніе, приписывается аѳинскому художнику Евмару.

Изображенная на рисункѣ 19 ваза принадлежитъ къ раннему черно-фигурному стилю. Живопись ея носитъ еще несомнѣнные слѣды вліяній какъ коринѳскаго стиля (борющіеся пантеры и грифоны), такъ и дипилонскаго (лошади). Удерживается еще даже старый способъ дѣленія поверхности вазы на отдѣльныя поля горизонтальными параллельными полосами. Вмѣстѣ съ тѣмъ, болѣе свободная трактовка фигуръ, изящество самой формы сосуда и въ особенности его ручекъ являются уже признаками дальнѣйшаго развитія. Ваза эта—одна изъ первыхъ, на которой значатся имена исполнившихъ ее художниковъ: формировалъ ее гончаръ Эрготимъ, а расписывалъ Клитій.



Рис. 19. Аѳинскій кратеръ, названный по имени его перваго владѣльца «вазой Франсуа» (по Rayet-Collignon).

Къ позднѣйшимъ произведеніямъ того же черно-фигурнаго стиля принадлежитъ та «картина», которую мы воспроизводимъ на рисункѣ 20-мъ, и которая украшаетъ переднюю сторону одного кувшина, найденнаго близъ Кирены и теперь находящагося въ Парижѣ. Изображена въ праздничномъ одѣяніи и въ полномъ вооруженіи богиня Аѳина. На щитѣ ея воспроизведена мраморная группа Гармодія и Аристогитона, убійцъ тирановъ, которая стояла въ Аѳинахъ на рыночной площади. Нарисованные по сторонамъ богини пѣтухи—символы состязаній. Дѣйствительно, надпись, гласящая—«я съ состязаній», показываетъ, что сосудъ этотъ, наполненный масломъ, предназначался въ даръ побѣдителю. Хотя голова и ноги (въ особенности лѣвая) богини носятъ еще архаическій характеръ, но поза свободна и естественна, несмотря на то, что корпусъ повернутъ прямо къ зрителю. Прекрасно исполнена на щитѣ группа тирано-убійцъ; очень изящно стилизованы пѣтухи; но одежда лежитъ еще тяжело и неподвижно.



Рис. 20. Призовая ваза (по Mon. d. Inst.).

Къ концу греческаго средневѣковья, въ

теченіе послѣднихъ десятилѣтій VI вѣка, въ Греціи сталъ развиваться новый стиль вазовой живописи, такъ называемый красно-фигурный стиль; однако, расцвѣтъ его принадлежитъ уже V вѣку, эпохѣ, слѣдовавшей за персидскими войнами. Главными мастерами вазъ черно-фигурнаго стиля были: Эксекій, Амазисъ (въ работахъ обоихъ ощущаются еще архаическія вліянія), затѣмъ—Харитей, Тимагоръ и самый замѣчательный—Никосѳенъ.

III.

Красно-фигурный стиль—наиболѣе совершенное выраженіе вазовой живописи; полнаго своего развитія эта живопись достигла лишь въ красно-фигурныхъ сосудахъ, и самые прекрасные образцы греческой керамики принадлежатъ именно этому стилю, который развился, главнымъ образомъ, въ теченіе V столѣтія и принадлежитъ, такимъ образомъ, эпохѣ расцвѣта эллинской культуры.

Красно-фигурный стиль зародился, повидимому, въ Аѳинахъ. Вначалѣ, еще до персидскихъ войнъ, дѣло шло, казалось, лишь о новомъ техническомъ пріемѣ: тогда какъ раньше фономъ служила сама красноватая глиняная поверхность сосуда, фигуры же и орнаменты наносились на этомъ фонѣ черной лаковой краской, новые мастера покрываютъ, напротивъ, чернымъ лакомъ всю поверхность сосуда и удаляютъ затѣмъ этотъ черный фонъ, который выцарапывался для нанесенія на немъ фигуръ, выдѣлявшихся такимъ образомъ на этомъ черномъ фонѣ краснымъ или розовымъ цвѣтомъ. Но, благодаря этому техническому пріему, оказалось возможнымъ дальнѣйшее развитіе рисунка: дѣйствительно, въ то время, какъ на черно-фигурныхъ вазахъ внутренній рисунокъ фигуръ долженъ былъ процарапываться, въ красно-фигурныхъ этотъ рисунокъ наносится кисточками на красный силуэтъ фигуры.

Первыя вазы красно-фигурнаго стиля, по характеру рисунка своего, еще близки къ черно-фигурнымъ; въ этомъ рисункѣ чувствуется еще извѣстная связанность, лица мало выразительны; но положеніе тѣлъ уже естественное, ракурсы довольно правдивы. Лучшими мастерами этого ранняго или строгаго красно-фигурнаго стиля считаются Дурисъ, склонный къ сказочнымъ сюжетамъ, Гіеронъ, съ особеннымъ увлеченіемъ писавшій бытовыя и эротическія сцены, затѣмъ Эпиктетъ, самый значительный среди нихъ, создавшій многочисленную школу талантливыхъ учениковъ, про-



Рис. 21.

изведенія которыхъ имѣются во всѣхъ европейскихъ музеяхъ. На рис. 21 воспроизведена роспись внѣшней поверхности одной изъ вазъ Эпиктета, который изобразилъ гимнастическія упражненія юношей.

Къ концу V вѣка развитіе греческой вазовой живописи завершилось вполнѣ. Школы Эвфронія, Гіерона, Бригэ, идя по пути натурализма, довели до совершенства выраженіе принциповъ, заложенныхъ предшествующими мастерами. Благодаря прогрессу техники и тщательному изученію природы, художники V вѣка достигаютъ полной свободы, жизненности и естественности своихъ изображеній, какъ въ отдѣлкѣ отдѣльныхъ фигуръ, такъ и въ расположеніи ихъ на поверхности сосуда. Прежнее раздѣленіе этой поверхности на отдѣльныя параллельныя полосы замѣняется тѣмъ, что можно было бы назвать взаимно-проникновеніемъ плановъ, т.-е. между нижними и верхними полосами устанавливается связь уничтоженіемъ граней между ними; создаются такимъ образомъ настоящія картины, фигуры которыхъ размѣщаются свободно. Правда, перспектива въ этихъ рисункахъ еще отсутствуетъ, но, благодаря удачному размѣщенію фигуръ на линіи, то подымающейся, то опускающейся, создаются полныя жизни сложныя композиціи. Въ этомъ уничтоженіи горизонтальныхъ, строго разграниченныхъ полосъ, въ этой сравнительной свободѣ композиціи нужно видѣть, по всей вѣроятности, результаты вліянія большого искусства, фресковой живописи, начало которой относится, вѣроятно, къ первымъ годамъ V столѣтія. Мы замѣчаемъ даже прямыя подражанія этой живописи и находимъ на вазахъ копіи съ прославленныхъ картинъ извѣстныхъ мастеровъ; лишь по этимъ копіямъ (и по римскимъ фрескамъ) мы и въ состояніи составить себѣ хотя бы отдаленное представленіе о стилѣ произведеній греческой фресковой и станковой живописи, которыя до насъ въ оригиналахъ не дошли.



Рис. 22. Бракъ Ѳетиды и Пелея (по Рэйэ и Колиньону).

Съ IV столѣтія вазовая живопись начинаетъ падать; исполненіе становится небрежнымъ, ремесленнымъ; въ погонѣ за красотою формъ и изяществомъ, художники впадаютъ въ манерность и слащавую безхарактерность. Но къ началу этой эпохи относятся еще нѣкоторыя изъ лучшихъ произведеній вазовой живописи (рис. 22).

IV.

Расцвѣтъ греческой живописи въ V вѣкѣ начался съ *Полигнота*, сына Аглаофонта. Хотя, по дошедшимъ до насъ свидѣтельствамъ его современниковъ, въ По-

лигнотѣ нужно видѣть одного изъ величайшихъ художественныхъ геніевъ античнаго міра, однако, о жизни этого замѣчательнаго человѣка мы почти ничего не знаемъ. Дѣйствительно, наши свѣдѣнія о немъ ограничиваются слѣдующимъ: Полигнотъ родился на островѣ Өасосѣ въ концѣ VI столѣтія до Р. Хр. Островъ Өасосъ былъ небольшой іонійской колоніей острова Пароса. Быть можетъ по приглашенію Кимона, пользовавшагося въ это время большимъ вліяніемъ въ Аөинахъ, онъ переселился въ началѣ V вѣка въ этотъ центръ эллинской культуры, гдѣ и создалъ тѣ произведенія, которыя завоевали ему славу перваго и величайшаго живописца древности. Вмѣстѣ со своимъ товарищемъ Микономъ, работавшимъ подъ его руководствомъ, Полигнотъ расписываетъ въ Аөинахъ храмы Діоскуровъ и Өесея. Въ первомъ онъ изобразилъ похищеніе дочерей Левкипа Касторомъ и Полуксомъ, приключенія Аргонавтовъ; во второмъ—битву Өесея съ амазонками, укрощеніе героемъ кентавровъ, перепившихся на свадебномъ пиру у Лапитовъ, и приключенія Өесея въ царствѣ Нептуна, у своей матери Өетиды. Послѣ этого имъ былъ написанъ еще цѣлый рядъ стѣнныхъ картинъ въ Аттикѣ и въ Беотіи, о которыхъ, однако, намъ почти ничего неизвѣстно. Зато мы имѣемъ точныя, детальныя описанія его работъ, исполненныхъ въ Дельфахъ по заказу жителей Книда, поручившихъ ему украсить ихъ помѣщеніе для собраній («Лесхе») сценами изъ Иліады и Одиссеи. Полигнотъ написалъ двѣ фрески—«Разрушеніе Трои» (Iliupersis) и «Спускъ Одиссея въ подземное царство», которыя были самыми знаменитыми и наиболѣе превозносимыми картинами древности. Отъ всѣхъ этихъ произведеній не осталось и слѣда; но у насъ имѣются чрезвычайно детальныя описанія Павзанія двухъ дельфійскихъ фресокъ съ точнымъ обозначеніемъ положенія каждой фигуры. По этимъ описаніямъ сдѣланы были попытки возсоздать произведенія Полигнота; но придавать большое значеніе этимъ возсозданіямъ нельзя, конечно, ибо самое точное перечисленіе и детальный пересказъ не въ состояніи дать намъ почувствовать само произведеніе.

Однако, мы все же можемъ составить себѣ нѣкоторое представленіе о стилѣ и манерѣ Полигнота на основаніи сообщенныхъ древними авторами свѣдѣній. Фигуры фресокъ были въ человѣческій ростъ; фонъ стѣны оставался свѣтлымъ, бѣлымъ, сѣрымъ или блѣдно-желтымъ. На этомъ фонѣ рѣзко выдѣлялись фигуры персонажей въ видѣ плоскаго, раскрашеннаго рисунка; игры свѣта и тѣней, конечно, не было никакой; отсутствовала совершенно и перспектива; задняго плана не было; скалы, деревья, стѣны крѣпостей являлись въ видѣ плоскихъ кулисъ, и, по всей вѣроятности, размѣры ихъ не соотвѣтствовали росту персонажей. Судя по отзывамъ древнихъ, рисунокъ его былъ очень четокъ и точенъ; восхищались также современники и богатствомъ его красокъ, которыхъ у него было всего четыре—черная, бѣлая, желтая и красная. По словамъ древнихъ историковъ, Полигнотъ сталъ первый писать лица съ открытымъ ртомъ, такъ что видны были зубы; первый сталъ придавать физіономіямъ различныя выраженія и стремиться отразить на лицахъ своихъ персонажей переживаемыя ими чувства. Но стиль его произведеній, однако, всегда былъ величественный, торжественный и спокойный.

Вліяніе его не только на дальнѣйшее развитіе живописи, но и на ваяніе оказалось громаднымъ, и въ этомъ отношеніи съ нимъ можно поставить рядомъ лишь ве-

ликихъ мастеровъ возрожденія Рафаэля и Микель Анджело. Изъ картинъ Полигнота заимствовали цѣлые мотивы какъ живописцы, такъ и скульпторы; они вдохновлялись его высокимъ стилемъ, о которомъ Аристотель сказалъ, что Полигнотъ поставилъ человѣка надъ природой.

Станковая живопись возникаетъ позднѣе, лишь въ концѣ V вѣка. Первый, насколько намъ извѣстно, кто сталъ писать самостоятельныя картины въ томъ смыслѣ, какой мы придаемъ нынѣ этому слову, былъ *Аполлодоръ аѳинскій*. Въ то время, какъ Полигнотъ писалъ, по всей вѣроятности, водяными красками на сыромъ грунтѣ стѣны, Аполлодоръ, первый въ Греціи, пишетъ темперой на деревянныхъ доскахъ. По послѣднимъ изысканіямъ, на развитіе станковой живописи оказала значительное вліяніе сценическая живопись, одпимъ изъ первыхъ представителей которой былъ *Агафархъ самосскій*, писавшій декораціи для трагедій Эсхила и Софокла. Самъ Аполлодоръ былъ также декораторомъ, скенографомъ. Главной заслугой Аполлодора является, повидимому, введеніе имъ въ свои картины перспективы. Здѣсь, конечно, не можетъ быть и рѣчи о разработкѣ Аполлодоромъ теоріи перспективы и о формулировкѣ имъ ея законовъ, но онъ первый сталъ писать тѣло не въ видѣ плоскаго силуэта, но округлымъ, и сталъ стремиться къ иллюзорной передачѣ на плоскости глубины пространства. Достигалъ онъ этого градаціей свѣта и тѣней, благодаря чему и получилъ отъ современниковъ названіе «скіаграфа», т.-е. живописца тѣней. Художественныя завоеванія Аполлодора вызвали цѣлый рядъ теоретическихъ изслѣдованій о перспективѣ (Демокрита, Анаксагора), которыя, къ сожалѣнію, до насъ не дошли, и оказали могущественное вліяніе на все греческое искусство, пошедшее въ этомъ отношеніи по пути, указанному ему самосскимъ мастеромъ. Со времени Аполлодора раскрашенные контурные рисунки въ стилѣ Полигнота исчезаютъ изъ греческой живописи (за исключеніемъ вазовой), и художники вступаютъ на путь натурализма.

Изъ Іонической школы, основателемъ которой считается Аполлодоръ, вышелъ цѣлый рядъ знаменитыхъ мастеровъ. Назовемъ *Зевксиса, Паразія, Тиманѳа,* работавшихъ въ концѣ V вѣка.

О Зевксисѣ и о соперничествѣ его съ Паразіемъ древніе писатели оставили намъ нѣсколько анекдотовъ, которые свидѣтельствуютъ о томъ, что названные художники главное свое вниманіе обращали на технику и стремились прежде всего вызвать въ зрителѣ иллюзію. Побѣда въ состязаніи осталась, въ концѣ концовъ, за Паразіемъ, ибо, если Зевксисъ написалъ кисть винограда настолько правдоподобно, что птицы слетались, чтобы клевать его, то Паразій обманулъ самого соперника своего, нарисовавъ закрытый занавѣсъ такъ живо, что Зевксисъ сдѣлалъ движеніе, чтобы приподнять его. Судя по описаніямъ древнихъ, Зевксиса можно назвать однимъ изъ первыхъ жанристовъ; отъ возвышенныхъ, героическихъ и миѳологическихъ темъ онъ отказался совершенно, отдавая предпочтеніе бытовымъ сценамъ, но стремясь, однако, всегда къ странному, эффектному и смѣшному. Такова была его знаменитая картина «Семейство кентавровъ», а также фигура старухи, написанная имъ съ такимъ комизмомъ, что, по легендѣ, онъ самъ умеръ отъ смѣха, глядя на нее.

Паразій, не менѣе Зевксиса, стремился къ выразительности и характерности; самой знаменитой картиной его было изображеніе аѳинскаго демоса, народа, въ видѣ одной

только женской фигуры, лицо которой выражало всѣ противоположныя свойства демоса: запальчивость, несправедливость, талантливость, милосердіе и пр.

Побѣдивъ Зевксиса, Паразій былъ, въ свою очередь, побѣжденъ Тиманѳомъ въ состязаніи на островѣ Самосѣ на исполненіе большой картины «Споръ Аякса и Одиссея о вооруженіи Ахилла». Произведеніе Тиманѳа «Приношеніе Іѳигеніи въ жертву» было одной изъ самыхъ цѣнимыхъ и любимыхъ древностью картинъ и много разъ воспроизводилось въ различныхъ варіантахъ. Однимъ изъ такихъ варіантовъ является извѣстная помпеянская фреска (рис. 23): Менелай и Одиссей несутъ Іѳигенію къ алтарю, у котораго стоитъ жрецъ Калхасъ. Не будучи въ состояніи выразить ту великую скорбь, которая охватила Агамемнона, отца Іѳигеніи, художникъ заставилъ его отвернуться и накрылъ его голову плащомъ.

V.

Въ IV вѣкѣ во главѣ художественнаго движенія въ живописи становится *Сикіонская школа,* учителемъ которой былъ *Памфилъ,* оказавшій большое вліяніе, впрочемъ, не столько своими картинами, сколько своей педагогической дѣятельностью, настолько высоко цѣнимой его современниками, что за курсъ ученія, продолжавшійся до 12-ти лѣтъ, ему платили до одного таланта (болѣе 2000 р.), что для того времени составляло громадную сумму. Памфилъ значительно усовершенствовалъ восковую живопись, энкаустику, которая становится въ эту эпоху очень распространенной: различно окрашенныя восковыя пасты накладывались особымъ шпателемъ на деревянную доску. По окончаніи картины надъ ея поверхностью проводили нѣсколько разъ накаленнымъ докрасна желѣзнымъ стержнемъ; верхній слой воска отъ жара слегка подтаивалъ, отъ чего края красочныхъ плоскостей сливались. Энкаустическая живопись требовала очень кропотливой, трудной и долгой работы, но, благодаря этому пріему, достигалась большая по сравненію съ темперой яркость, нѣжность и прозрачность



Рис. 23. Приношеніе Іѳигеніи въ жертву. Помпеянская фреска (по фотографіи).

красокъ. Изъ учениковъ Памфила большой славой пользовался *Павзій*, самой знаменитой картиной котораго былъ «Эросъ».

Въ противоположность изяществу и нѣкоторой изнѣженной красивости Сикіонской школы, мастера *Өиванской школы* (ее называютъ также Өиванско-Аттической) *Аристидъ, Эвфраноръ, Никій* стремятся къ выразительности и къ патетизму.

Къ концу IV вѣка возникаетъ въ мало-азіатскихъ греческихъ колоніяхъ такъ называемая *Іоническая школа*, на которой отразились вліянія какъ сикіонскихъ, такъ и өиванскихъ мастеровъ. Величайшимъ представителемъ этой азіатской школы былъ *Апеллесъ эфесскій*, ученикъ Памфила сикіонскаго. Благодаря славѣ, созданной Апеллесу его современниками, за нимъ утвердилось имя величайшаго живописца міра не только среди ближайшихъ къ нему поколѣній, но даже въ теченіе всего средневѣковья и возрожденія. Однако, ни одно изъ его произведеній до насъ не дошло, и судить о немъ намъ приходится лишь на основаніи восторженныхъ отзывовъ писателей древности. Въ первую пору своей художественной дѣятельности, протекшей при дворѣ царя Филиппа Македонскаго, въ Пелѣ, а затѣмъ при дворѣ его сына, Александра, Апеллесъ пишетъ преимущественно портреты; изъ нихъ особенно извѣстенъ былъ портретъ великаго завоевателя въ образѣ Зевса, державшаго перуны въ рукѣ. Переселившійся послѣ смерти Александра въ Эфесъ, Апеллесъ, мѣняя свою манеру, пишетъ теперь миѳологическія картины, которыя и создали ему его громкую славу. Въ Эфесѣ написана имъ для острова Косата Афродита-Анадіомена, которая, перевезенная затѣмъ въ Римъ, вызвала тамъ безумный восторгъ. Вторую картину на тотъ же сюжетъ онъ не успѣлъ закончить, но она была, какъ разсказываютъ, такъ хороша, что никто изъ художниковъ не осмѣлился притронуться къ ней, чтобы закончить работу Апеллеса. Можно предположить, что картины эфесскаго мастера прельщали современниковъ главнымъ образомъ блескомъ, законченностью ихъ исполненія; Апеллесъ стремился прежде всего къ красивости, къ изящной прелести изображеній; кисть его была мягка и нѣжна, и въ этомъ отношеніи онъ стоялъ ближе къ Сикіонской школѣ, чѣмъ къ өиванцамъ. Въ лицѣ Апеллеса греческая живопись достигла высшаго расцвѣта; скоро долженъ былъ наступить упадокъ. Одновременно съ Апеллесомъ работали еще многіе художники. Изъ нихъ самыми значительными считались: *Өеонъ самосскій*, для котораго, судя по разсказамъ, вопросы техники играли первенствующую роль, и который стремился исключительно къ доходящей до иллюзіи точной передачѣ дѣйствительности; затѣмъ, *Антифилъ*, писавшій жанровыя картины («Мальчикъ, раздувающій огонь», напр.), и продолжатель его *Перэйкъ*, прозванный «рипарографомъ», живописцемъ грязи, за то, что, чуждаясь героическихъ и миѳологическихъ сюжетовъ, онъ писалъ сцены изъ народнаго быта, животныхъ, съѣстные припасы (nature-morte). За исключеніемъ пейзажной живописи, мы находимъ, такимъ образомъ, у грековъ въ вполнѣ развитой формѣ всѣ роды живописи: религіозную, историческую, батальную, жанровую...

Упадокъ искусства обозначается уже въ III вѣкѣ и продолжается во II. Реализмъ доходитъ до иллюзорности; изящество, грація впадаютъ въ вычурность, нѣжность— въ дряблость. Виртуозность въ изображеніи внѣшняго міра возводится въ идеалъ искусства, и, въ какихъ бы нелѣпыхъ формахъ эта ловкость ни проявлялась, она вызы-

ваетъ восторгъ и подражаніе. Главнымъ средоточіемъ художественной жизни былъ въ то время центръ эллинистической культуры, Александрія. Но всѣ почти дошедшія до насъ произведенія, отражавшія вкусы и идеалы той эпохи, найдены были въ Римѣ, въ Неаполѣ и въ Помпеѣ.

VI.

Живопись древней Италіи развилась подъ сильнымъ вліяніемъ греческой, и вліяніе это шло, усиливаясь, такъ что позднѣйшія произведенія, фрески, найденныя въ Помпеѣ, лишенныя всякаго своеобразнаго, итальянскаго характера, должны быть признаны за типичныя созданія поздняго греческаго искусства. Но отчетливо уже замѣтно это вліяніе на первыхъ памятникахъ итальянской живописи, на этрускихъ фрескахъ. Картины, покрывающія стѣны гробницъ, относящихся къ VI вѣку, отражаютъ стиль и технику греческой вазовой живописи, именно коринѳскаго стиля. Позднѣе мы находимъ на этихъ фрескахъ отчетливые слѣды вліянія черно-фигурнаго вазоваго стиля, и, наконецъ, въ концѣ V и въ IV вѣкѣ—красно-фигурнаго. Къ III вѣку относится множество стѣнныхъ картинъ и мозаикъ, найденныхъ въ Римѣ, Неаполѣ и въ окрестностяхъ; въ лучшихъ произведеніяхъ этой эпохи мы имѣемъ уже, по всей вѣроятности, созданія приглашенныхъ греческихъ мастеровъ. Эти художники или воспроизводили болѣе или менѣе точно картины великихъ мастеровъ Греціи, или же пользовались отдѣльными образами, отдѣльными мотивами этихъ картинъ, повторяя ихъ въ различныхъ варіантахъ.



Рис. 24. Приключенія Одиссея. Одна изъ эсквилинскихъ фресокъ.

Къ I вѣку до Р. Хр. относятся интересные эсквилинскіе ландшафты съ сюжетами изъ Одиссеи, найденные въ Римѣ. Эти фрески нельзя назвать, строго говоря, ландшафтами въ томъ смыслѣ, который придаемъ этому слову мы; дѣйствительно, здѣсь пейзажъ служитъ декораціей, среди которой разыгрываются приключенія Одиссея и его спутниковъ (рис. 24).

Фрески эти были отдѣлены одна отъ другой красиво написанными красными пилястрами. «Ландшафты,—говоритъ Верманъ («Исторія иск. всѣхъ врем. и нар.», I),—написаны широко, не безъ ясныхъ намековъ на атмосферные свѣтовые эффекты...

Пріемы живописи—чисто современные. Свободные, широкіе мазки кисти лежатъ одинъ возлѣ другого, не сливаясь между собою, и зритель получаетъ впечатлѣніе какъ бы дѣйствительныхъ свѣта и воздуха».

О живописи временъ имперіи наши свѣдѣнія почти исключительно основываются на найденныхъ въ Помпеѣ фрескахъ. Вся эта живопись носитъ преимущественно декоративный характеръ: здѣсь мы находимъ написанные съ расчетомъ на иллюзію сады, сложной архитектуры зданія, жанровыя миѳологическія сцены, богослужебные обряды и пр.; встрѣчаются портреты, изъ которыхъ нѣкоторые очень характерны.



Рис. 25. Утки и улитки. Античная мозаика сакристіи церкви S. Maria in Transtevere (по А. Бенуа, Ист. живоп., I).

Все это написано очень бойко, мазками, яркими красками, съ приблизительно вѣрной перспективой и правильнымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣней, но производитъ впечатлѣніе болѣе или менѣе изящныхъ украшеній, но не самостоятельныхъ произведеній, обладающихъ собственной эстетической цѣнностью.

Многія изъ помпеянскихъ картинъ исполнены мозаикой, которой въ то время стали пользоваться широко для украшенія какъ стѣнъ, такъ и половъ.

Исполненныя мозаикой изображенія различныхъ животныхъ и предметовъ принадлежатъ, быть можетъ, къ самому совершенному, что оставила намъ древняя живопись (рис. 25). Какъ замѣчаетъ Ал. Бенуа (Исторія живописи, т. I), сохранившіеся памятники вполнѣ подтверждаютъ восторженные отзывы древнихъ писателей о знаменитыхъ погибшихъ произведеніяхъ древности.

Б. Шлецеръ.

СКЛАДЪ МАТЕРІАЛОВЪ
и ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ
при „ИСКУССТВѢ для ВСѢХЪ“.

Заказы гг. подписчиковъ исполняются наложеннымъ платежомъ немедленно по полученіи 25% стоимости заказа. Деньги до 1 рубля могутъ быть высылаемы почтовыми марками.

Заказы выполняются на сумму не меньше одного рубля.

Пересылка заказовъ по почтовому тарифу производится за счетъ подписчиковъ.

Всѣ необозначенные въ этомъ каталогѣ предметы, относящіеся къ художественнымъ работамъ, доставляются по существующимъ цѣнамъ.

Краткій прейсъ-курантъ:

БУМАГА.

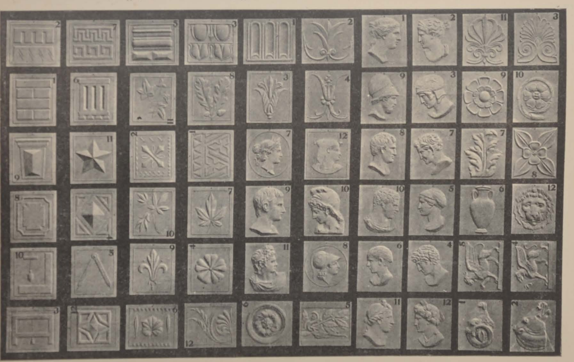
Александрійская . . листъ 10 к.
Ватманская . . . . » 35 »
Дамскій картонъ . . » 10 »
Французская (разн. цв.) » 15 »
Угольная (разн. цв.). » 5 »
Альбомы . . . . отъ 25 »

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Карандаши Фабера № 1 . 5 к.
» » № 2 . 5 »
Koh-i-noor . . . . 15 »
Тушевальные карандаши итал. № 1 и № 2 . . по 8 »
Уголь № 1 кор. въ 50 шт. . 35 к.
» № 2 » » 50 » . . 40 »
Мѣлъ въ деревѣ . . . . . 8 »
» безъ дерева . . . . 3 »
Сангвинъ въ деревѣ . . . 8 »
» безъ дерева . . 4 »
Кнопки коробка . . . . . 15 »
Клячка сѣрая . по 5 и 8 »
Резина мягкая . . . . отъ 10 »
Кисти для акварели № 11 . 65 »
» » » № 12 . 80 »
Тушь въ плиткахъ . . . . 20 »
» » пузырькахъ . . . 20 »
Акварельн. краски фабрики Анрейтера, круглыя лепешки . . . . по 4 »

Рельефныя модели изъ картона для рисованія.

СЕРІЯ А. || СЕРІЯ B. || СЕРІЯ C. || СЕРІЯ D. || СЕРІЯ E.



РЕЛЬЕФНЫЯ МОДЕЛИ
ДЛЯ РИСОВАНІЯ

(РАЗМ. 27 × 23½ СМ.).

ЦѢНЫ:

Серія *A*.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . 4 руб.
Отдѣльныя модели . . . . по 40 коп.

Серія *B*.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . 4 руб.
Отдѣльныя модели . . . . по 40 коп.

Серія *C*.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ 4 руб. 50 коп.
Отдѣльныя модели . . . . по 45 коп.

Серія *D*.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ . . . 5 руб.
Отдѣльныя модели . . . . по 50 коп.

Серія *E*.

Цѣна за всю серію въ 12 шт. въ ящикѣ 4 руб. 50 коп.
Отдѣльныя модели . . . . по 45 коп.